Woekering en weigering

Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar

SEL-reeks 11

Woekering en weigering

Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar

Onder redactie van

Hans Demeyer & Sven Vitse

ACADEMIA PRESS

Uitgeverij Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediadivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 5263 2
D/2018/45/189
NUR 621

Hans Demeyer & Sven Vitse (red.)
Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar
Gent, Academia Press, 2017, 262 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

Inhoudstafel

Jacq Vogelaar. Schrijven als taalarbeid?

Hans Demeyer & Sven Vitse

'DIREKTE INVLOED VAN HET SCHRIJVEN BLIJFT EEN ILLUZIE' (1967, 155), opent de negende van veertien topen die Jacq Firmin Vogelaar (1944-2013) als appendix heeft opgenomen bij zijn tweede roman, *Vijand gevraagd: 'n boerenroman* (1967). In het klimaat van de jaren zestig waarin auteurs zich moesten bekennen tot 'schrijven of schieten' (Auwera 1969) – autonomie of engagement, esthetiek of politiek – ziet Vogelaar het schrijven als niets anders dan schieten met andere middelen voortgezet. Die middelen zijn de taal en de literaire techniek.

Deze focus op schriftuur impliceert dat taal niet discursief gebruikt wordt om een politieke boodschap te verkondigen, te illustreren of te ondersteunen. De schrijver, zo stelt Vogelaar in de door hem samengestelde en ingeleide reader *Kunst als kritiek* (1972), mag zich niet 'tevreden stellen met een eenvoudige *overgave aan een "politieke boodschap"*' (1973, 32), maar moet aan de arbeid. Die arbeid richt zich niet in de eerste plaats op de inhoud of de thematiek als wel op de literaire vorm of techniek. De politiek van een literair werk bestaat in de 'refleksieve bewerking' (32) van het talige materiaal. '[W]erken met taal, en dat is ook de plaats waarin ze [literatuur] zich, en daarin is ze politiek, moet verzetten tegen de bestaande orde en denkorde. Het denken vormt zich in taal, en het denken wordt ook in de taal misvormd,' zegt Vogelaar in een interview met Fernand Auwera (1969, 159).

Het politieke karakter van deze taalbewerkingen bestaat erin, zo betoogt de negende toop, dat ze de perceptie van de werkelijkheid kunnen veranderen:

> niet in één richting, zoals door reklame, kerken en amuzement gebeurt, maar door voorbeelden waarin niet de herkenningstekens het belangrijkste zijn, maar 'n veranderende manier van kijken, 'n andere (open) kijk op iets, die wat is uitbreidt ontwikkelt en daarmee verandert. EEN REVOLUSIE VAN HET OOG EN HET OOR (1967, 155).

De literatuur heeft als doel de menselijke vermogens tot 'waarnemen, ervaren, voelen, uitdrukken en vormgeven te ontwikkelen' (1973, 26). Dit gaat gepaard met het afbreken van de dominante vormen die deze vermogens in hun ontplooiing verhinderen.

Aan de arbeid is Vogelaar vervolgens gegaan. Hij is de auteur van een belangwekkend, radicaal en experimenteel oeuvre. Dit literaire werk varieert van vuistdikke montageromans tot microfictie en poëzie. Daarnaast heeft hij het literaire experiment begeleid en in een internationale context geplaatst door zijn vertalingen en door zijn kritisch, essayistisch en redactioneel werk. In dit boek willen we de vele gedaantes behandelen waarin Vogelaar, een van de meest vooraanstaande auteurs van het Nederlandstalige experiment, het talige materiaal te lijf is gegaan om een revolutie van het oog en het oor te creëren.

Vogelaar: een korte biografie[1]

Jacq Firmin Vogelaar (pseudoniem voor Frans Broers) wordt op 3 september 1944 geboren in de Nederlandse stad Tilburg. In 1962 gaat hij in Nijmegen filosofie en Nederlands studeren. Drie jaar later vervolgt hij zijn studie filosofie in Amsterdam, waar hij zich de daaropvolgende jaren zou engageren voor de intellectuele en artistieke protestbeweging. Hij is betrokken bij de Kritische Universiteit en werkt mee aan de Kritische Bibliotheek, een gezamenlijk initiatief van De Bezige Bij, Meulenhoff en Van Gennep voor de publicatie van cultuurkritische werken. Voor deze Kritische Bibliotheek stelt Vogelaar de bundel *Kunst als kritiek* (1972) samen, waarin hij opstellen over materialistische en marxistische literatuurtheorie verzamelt. Tussen 1971 en 1975 is hij daarnaast verbonden aan de universiteiten van Delft en Amsterdam, en aan de kunstacademie in Arnhem.

Vogelaar debuteert met poëzie in het literaire tijdschrift *Merlyn* en publiceert in 1965 zowel de dichtbundel *Parterre, en van glas* als de verhalenbundel *De komende en gaande man*. In de daaropvolgende jaren verdiept hij zijn talige en narratieve experimenten in enkele kort na elkaar verschenen prozawerken. Zijn prozabundel *Het heeft geen naam* (1968) wordt bekroond met de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs. Zijn meest radicale experimenten met de montagevorm werkt Vogelaar uit in de reeks *Operaties*, waarvan het eerste deel, *Kaleidiafragmenten*, in 1970 verschijnt. *Raadsels van het rund* volgt in 1978 en *Alle vlees* sluit in 1980 de reeks af. Zijn grootste publieke succes boekt Vogelaar in 1991 met de roman *De dood als meisje van acht*, die bekroond wordt met de Bordewijkprijs.

Behalve literair werk schrijft Vogelaar ook kritieken en essays. In 1971 gaat hij als criticus aan de slag bij *De Groene Amsterdammer*, waarin hij marxistisch geïnspireerde, ideologiekritische recensies publiceert over hedendaags Nederlandstalig proza. Vogelaar verzet zich met name tegen de zogeheten 'restauratie' van de realistische conventies in het proza van de jaren zeventig.[2] Zijn belangstelling voor de marxistische cultuur- en literatuurkritiek manifesteert zich ook in zijn medewerking aan het linkspolitieke blad *Te elfder ure*, waarvan hij in 1971 redactiesecretaris wordt. Als criticus

en essayist verdedigt Vogelaar consequent het politiek gemotiveerde formele experiment en verwerpt hij de poëtica van het socialistische realisme.

Vogelaar blijft tot het einde van zijn leven recenseren voor *De Groene Amsterdammer*, hoewel hij zich vanaf de tweede helft van jaren zeventig uit het debat over de Nederlandstalige literatuur terugtrekt. Voortaan richt zijn aandacht zich op vertalingen van modern proza uit voornamelijk Europa en Noord- en Zuid-Amerika. Vogelaars besprekingen van Nederlandstalig proza worden gebundeld in *Konfrontaties* (1974). In de bundel *Oriëntaties* (1983) zijn voornamelijk beschouwingen over buitenlandse literatuur opgenomen. Enkele langere essays die Vogelaar in *De Groene Amsterdammer* wijdt aan canonieke moderne auteurs als Flaubert, Joyce en Beckett vinden hun weg naar de essaybundels *Terugschrijven* (1987, bekroond met de Busken Huetprijs in 1989) en *Striptease van een ui* (1993).

De Groene Amsterdammer is echter niet het enige tijdschrift waaraan Vogelaar het grootste deel van zijn actieve leven verbonden is: van 1977 tot 2009, toen het tijdschrift opgeheven wordt, is hij redacteur van *Raster*. Het blad wordt in 1967 opgericht door H.C. ten Berge, die het leidt tot 1973, waarna *Raster* enkele jaren voortgezet wordt als boekenreeks en in 1977 met een nieuwe redactie opnieuw als tijdschrift in boekvorm verschijnt. Vogelaar levert enkele beeldbepalende theoretische bijdragen aan de eerste editie van het blad en werkt als redacteur aan de *Raster*-reeks, waarin onder meer *Praag schrijven* van de Vlaamse prozavernieuwer Daniël Robberechts verschijnt. Als redacteur van *Raster* zet Vogelaar zich gedurende ruim drie decennia in voor de introductie en de vertaling van innovatieve literatuur en van kritische literatuurtheorie en essayistiek van buiten de landsgrenzen. Onder zijn initiatief ontstaan beeldbepalende *Raster*-nummers zoals *Gestoorde teksten* (*Raster* 24, 1982), *Utopie tegen utopie* (*Raster* 31, 1984) en *Flessenpost* (*Raster* 110, 2005).

Een laatste facet van Vogelaars literaire activiteit is zijn werk als vertaler, dat hij van de late jaren zestig tot het einde van zijn leven heeft volgehouden. Met zijn vertalingen uit het Frans, het Engels en het Duits – lopende van essays van Roland Barthes tot proza van Carl Einstein – heeft hij significant bijgedragen aan de literaire en intellectuele cultuur in het Nederlandse taalgebied. De vertaler Vogelaar ziet zichzelf in de eerste plaats als een bemiddelaar, die belangrijke wetenschappelijke en literaire ontwikkelingen uit het buitenland in eigen land wil introduceren. Voor zijn volledige literaire oeuvre krijgt Vogelaar in 1995 de Frans Erens Prijs en in 2006 de Constantijn Huygens Prijs. Zijn kritische werk wordt in 1999 bekroond met de Pierre Bayleprijs. Hij overlijdt op 9 december 2013.

Vogelaar en het experiment

In een polemiek met de Nederlandse criticus Carel Peeters, oorspronkelijk verschenen in *De Revisor* in 1979 en later opgenomen in de bundel *Oriëntaties* (1983), herneemt Vogelaar zijn standpunt over literatuur als materiaal. Peeters' literatuuropvatting gaat uit van de auteur als een autonoom subject, dat een diepgaander inzicht heeft in de samenhang van de werkelijkheid dan anderen en dat de taal en de literatuur aanwendt om die inzichten te verwerken. Vogelaar hekelt daarbij vooral dat Peeters de literatuur als een 'onaangetast optimaal medium' beschouwt en zich geen vragen stelt over de voorgevormdheid van het materiaal en de invloed daarvan op 'de mogelijkheden, middelen en instanties van het denken en de bewustzijnsartikulatie' (1983, 208). Voor Vogelaar bestaat belangrijke literatuur dan ook niet in de heldere of esthetische formulering van gedachten en inzichten, maar dient de literatuur onderzoek te doen naar 'de voorwaarden van het denken' en naar 'de faktoren die denken, voelen, ervaren, artikuleren, spreken, kommuniceren blokkeren' (1983, 207).

In de periode van zijn debuut halfweg jaren zestig tot pakweg 1980 laat Vogelaar deze literatuuropvatting aansluiten bij een (neo-)marxistische maatschappijvisie en draagt zijn werk de sporen van het gedachtegoed van auteurs als Theodor Adorno en Walter Benjamin. Het talige materiaal waarmee de schrijver werkt, is voor Vogelaar steeds historisch gevormd materiaal. Deze historische specificiteit van het materiaal is telkens verbonden met de maatschappelijke (kapitalistische) machts- en productieverhoudingen. Zo geeft Vogelaar in de 'Opmerking vooraf' aan *Konfrontaties* (1974) aan dat hij in zijn kritische praktijk de relatie tussen 'literaire techniek en ideologiese inhoud' wil onderzoeken om zo te achterhalen 'welke positie' een literair werk inneemt tegenover de maatschappij (1974, 7).

Deze verzameling kritieken geeft een goed inzicht in Vogelaars opvattingen over het experiment omdat hij er zich opmerkelijk vaak negatief uitlaat over andere experimentele auteurs. Twee aspecten zijn van belang. In de eerste plaats kant Vogelaar zich, zoals in de bespreking van *Literatuur als werkelijkheid, maar welke?* van Sybren Polet, tegen elk 'groot geloof in het woord' en tegen de opvatting alsof het taalmateriaal 'neutraal' zou zijn (1974, 52). Wie experimenteert met talige en narratieve vormen zonder aandacht te hebben voor hun historische voorwaarden, miskent de voorgevormdheid ervan. Het experiment kan daardoor geen bevrijdende of kritische werking hebben.

Daarmee hangt ten tweede Vogelaars verzet samen tegen de defictionalisering, een van de belangrijkste tendensen binnen de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig en zeventig: het afzweren van de fictie en de toenadering tot meer documentaire vormen van schrijven. Wie immers, zoals Enno Develing, gelooft dat 'het tonen van de oppervlakte iets over de werkelijkheid zegt', creëert volgens Vogelaar

een 'vervalsing' ervan (77). De voorwaarden van het materiaal waarmee iets getoond wordt, staan niet ter discussie en zo ook niet onze vanzelfsprekende – oppervlakkige – waarneming van de werkelijkheid. Vogelaar houdt dan ook een pleidooi voor het werk van de verbeelding. 'De verbeelding is een wijze van kennen,' zegt hij tegen Fernand Auwera (1969, 160), en de 'fictie, de fantasie is een van de drijfveren voor de transformatie van de onderdrukte maatschappij in een vrije maatschappij.'

Twee andere tendensen van de prozavernieuwing in de jaren zestig en zeventig laten zich wel gelden in het werk van Vogelaar: enerzijds een tendens tot denarrativisering en ontmanteling van genrewetten en anderzijds tot hybridisering. Die eerste tendens vloeit voort uit Vogelaars wantrouwen tegenover de ideologische lading van narratieve conventies. In zijn proza uit de tweede helft van de jaren zestig gebruikt de auteur de montagetechniek om het narratief te doorbreken en om andere tekstsoorten in het verhalende proza te incorporeren. Niet alleen de plot moet het ontgelden: de personages worden 'afgekapt tot enkele gegevens', aldus Vogelaar in een interview met Lidy van Marissing (1971, 132), en herleid tot modellen van maatschappelijk geconditioneerd taalgebruik. Dergelijke impulsen zetten zich door in de reeks *Operaties*. Door in het eerste deel, *Kaleidiafragmenten* (1970), paginanummers weg te laten, verlegt Vogelaar de focus van het narratieve naar het talige: de manipulatie en deconstructie van ideologisch en gecommercialiseerd taalgebruik.

Hybridisering verwijst naar de manier waarop de roman zijn eigen grenzen overschrijdt en verbindingen aangaat met andere genres en disciplines.[3] In zijn vroege romans houdt Vogelaar bijvoorbeeld geen rekening met de grenzen tussen hoge en lage literatuur door onder meer een boerenroman en een detective aan te pakken. Daarnaast refereert Vogelaars proza aan andere kunstvormen, zoals de film, de fotografie en de muziek. De montagetechniek in *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968) vertoont formele overeenkomsten met de innovatieve cinematografie van Jean-Luc Godard en de Franse *nouvelle vague*. De titel van een deel uit *Het heeft geen naam*, 'fuga van mor & tor', wijst op Vogelaars muzikale belangstelling, die ook blijkt uit contacten met avant-garde componisten als Louis Andriessen en Dick Raaijmakers. In *Raadsels van het rund*, het tweede deel van de reeks *Operaties*, integreert Vogelaar wetenschappelijke vertogen: de montage put uitvoerig uit debatten in de filosofie, de architectuur en de psychologie.

Vanaf de jaren tachtig verbindt Vogelaar zijn schriftuur niet langer zo nadrukkelijk met een (marxistische) maatschappijkritiek. Hij beschouwt de schrijver nu als een 'idioot' (1987, 7) die tijdens het schrijven alles vergeet wat hij weet en 'zakt tot onder de vorm, tot onder de betekenis waarin de dingen om hem heen vorm hebben gekregen' (7). Daardoor is hij genoodzaakt 'zelf vorm en betekenissen uit te vinden' (7), en dat tegen het 'vuil' en de 'tonnen onzin' in (326). De strijd tegen de vervuiling van de taal verbindt Vogelaar niet langer (expliciet) met historisch gegroeide maat-

schappelijke verhoudingen, maar beschouwt hij als een essentieel onderdeel van de moderne literatuur. Die komt tot het inzicht dat de relatie tussen de woorden en de dingen niet vanzelfsprekend is, terwijl ze zichzelf tegelijk geconfronteerd weet met een 'overbenoemde wereld' (123). Daarmee gaat ze de discussie aan en hoewel de schrijver 'nergens in gelooft, en wel in de laatste plaats in woorden' moet hij niettemin met die taal aan de slag om 'zijn wereld leesbaar te maken' (328).

De avant-garde die Vogelaars eerste periode kenmerkt, wordt na 1980 vervangen door wat een van ons eerder 'de traditie van het moderne' heeft genoemd: 'een paradoxale term die aangeeft dat literatuur zich ontwikkelt in een historische dynamiek en zich onder invloed van historische processen onophoudelijk (en niet in de laatste plaats vormelijk) vernieuwt' (Vitse 2015a, 7).[4] Volgens Vogelaar moet de contemporaine schrijver oog hebben voor de mogelijkheden die vernieuwers als Flaubert en Joyce hebben aangeboord, maar niet hebben uitgewerkt (1987, 318-319): binnen de moderne literatuur gaat het 'om herhaalbaarheid, combinaties, voorgevormdheid van het materiaal, herschrijven' (319).

Het doel van het schrijven blijft evenwel 'het produktieve vermogen om gevoel en ervaring uit te breiden' (243), om oog en oor – de zintuigen waarmee men de taal percipieert – te revolutioneren. Het mag geen toeval heten dat de voornaamste personages Nora en Mona in de roman *De dood als meisje van acht* verbonden zijn met respectievelijk de blik en het gehoor, en dat beide personages in hun zintuiglijke ervaringen de ongeschreven wetten van hun gemeenschap overtreden. Een kwarteeuw na *Vijand gevraagd* vormt dit boek opnieuw een boerenroman met een vergelijkbaar thema: een gesloten gemeenschap die de Ander uitsluit, en dit waargenomen door een achtjarig meisje dat een dwarsligger wil zijn en zich wil bevrijden van de verstikkende beperkingen die haar moeder en de gemeenschap haar opleggen.

In Vogelaars werk dragen ervaringen van pijn en lijden een politieke, maatschappelijke en poëticale betekenis. Het lijden ziet hij als een deel van de moderne conditie. Aan de hand van het werk van Beckett stelt Vogelaar dat de mens lijdt wanneer hem de taal ontnomen is en hij de gebeurtenissen niet langer kan benoemen (1987, 121). Toch ziet Vogelaar in dat lijden evengoed 'een positieve en productieve ervaring' (123). In de woorden van Beckett: 'het Lijden, dat een venster opent naar de werkelijkheid en de eerste vereiste is voor de artistieke belevenis' (123). Die belevenis bestaat erin via de verbeelding 'een andere werkelijkheid voorstelbaar' trachten te maken, en het is deze 'kracht' van de verbeelding die steeds opnieuw een wig tracht te drijven 'tussen de dingen en hun noemers' (125).

Opzet van het boek

De verzamelde bijdragen in dit boek trachten recht te doen aan de vele facetten van Jacq Vogelaars literaire activiteiten en aan de verschillende institutionele rollen die hij in een periode van ruim veertig jaar in het Nederlandse literaire veld heeft gespeeld. Anders dan deze formulering suggereert, gaat het daarbij niet primair om de manier waarop Vogelaar zich positioneerde in dat veld. Recente ontwikkelingen in de literatuurstudie hebben een hernieuwde interesse getoond in de auteur. Daarbij concentreert het onderzoek zich op de manier waarop de auteur zichzelf institutioneel positioneert en met welke retorische middelen de auteur zelf of de critici een auteursfiguur (een 'posture') creëren.[5] Hoewel Vogelaars poëticale positionering een belangrijk aandachtspunt is in enkele bijdragen tot dit boek, ligt de nadruk hier veeleer op de tekstpraktijk die Vogelaar in zijn verschillende literaire activiteiten en institutionele functies heeft ontwikkeld. Onze doelstelling daarbij is drievoudig.

Met dit boek willen we de veelzijdigheid van Vogelaars werk naar voren brengen. Binnen de literatuurgeschiedenis heeft Vogelaar vooral zijn naam gevestigd als schrijver van experimenteel proza, als (neo)marxistisch criticus en als *Raster*-redacteur. Op twee niveaus willen we de beeldvorming rond deze auteur verbreden en verfijnen. In de eerste plaats belichten we aspecten van Vogelaars literaire werk die doorgaans minder aandacht krijgen.

Zo betrad deze voorvechter van het experimentele proza het literaire toneel met poëzie. Dit genre gaf Vogelaar na zijn debuutbundel op en pas drie decennia later doorbrak hij zijn stilzwijgen als dichter met nieuwe poëzie. Johan Sonnenschein presenteert in zijn bijdrage een overzicht van dit kleine en – ook in de literatuur over Vogelaar – nauwelijks becommentarieerde poëtische oeuvre. De zorgvuldige interpretatie van enkele representatieve gedichten laat de ontwikkelingen maar ook de continuïteit in Vogelaars poëtica zien en gaat in op de biografische lezing van het latere dichtwerk die Vogelaar zelf suggereerde.

Het artikel van Ton Naaijkens biedt een overkoepelende beschouwing van Vogelaars vertaalwerk en van zijn opvattingen over vertalen. Vanaf 1968 werkte Vogelaar aan vertalingen, van integrale boeken, maar ook van essays en fragmenten ten behoeve van *Raster* en van de rijkelijk van citaten voorziene essaybundels *Over kampliteratuur* (2006) en *Je zit niet alleen in je vel* (2010). Dit vertaalwerk, zo betoogt Naaijkens, kan niet als een nevenactiviteit worden beschouwd maar maakt integraal deel uit van Vogelaars poëtica.

De gangbare beeldvorming rond Vogelaar hopen we in de tweede plaats te verbreden door niet alleen de beeldbepalende jaren zestig en zeventig maar evengoed de daaropvolgende decennia in Vogelaars literaire loopbaan voor het voetlicht te brengen. Niet toevallig noemt Hugo Brems in zijn naoorlogse literatuurgeschiedenis *Altijd*

weer vogels die nesten beginnen (2006) de naam van Vogelaar in de hoofdstukken over de periode 1985-2005 nog slechts sporadisch. De bouwstenen van zijn reputatie legde Vogelaar in de eerste vijftien jaar van zijn loopbaan, de periode van zijn montageproza, zijn vroege kritische werk en de eerste jaargangen van *Raster*.

Vogelaars werk uit de jaren tachtig en negentig krijgt in dit boek echter een prominente plek. Sander Bax traceert de evolutie van Vogelaars proza in deze decennia, dat wil zeggen na de voltooiing van de experimentele *Operaties*-reeks. In de jaren tachtig publiceerde Vogelaar twee atypische prozawerken: de novelle *Nora. Een val* (1984) onder het pseudoniem Koba Swart en het kinderboek *Het geheim van de bolhoeden* (1986). Dit decennium schetst Bax als een lange aanloop naar de veelgeprezen roman *De dood als meisje van acht*. Bax' interpretatie nuanceert het oordeel van de critici dat de auteur met deze roman 'eindelijk' de conventionele verhaalvorm omarmt.

Het essayistische en kritische werk uit deze periode staat centraal in de artikelen van Arnout De Cleene, Maria van Leeuwen en Sven Vitse. Die laatste bespreekt Vogelaars bijdragen gedurende deze twee decennia aan *De Groene Amsterdammer*. In zowel diepgravende opstellen als korte recensies van vertalingen bouwde Vogelaar een persoonlijke canon van de moderne internationale literatuur op. Lieten *Konfrontaties* en *Oriëntaties* al zien dat Vogelaars kritische activiteit zich allesbehalve beperkte tot de Nederlandstalige literatuur, in zijn kritieken na de daarin gebundelde toonde Vogelaar een onvermoeibare belangstelling voor de Frans- en Duitstalige en voor de Oost-Europese en Zuid-Amerikaanse literatuur. Hoewel het politieke engagement van de criticus onaangetast is, heeft de avant-gardistische en (neo)marxistische poëtica in deze beschouwingen plaats gemaakt voor een omarming van de reeds genoemde traditie van het moderne.

In een gezamenlijke bijdrage construeren Van Leeuwen en Vitse de beeldpoëtica van Vogelaar aan de hand van diens beschouwingen over beeldende kunst. Op dit poëticale onderzoek volgt een casestudie: een analyse van *Alle vlees*, het boek waarin Vogelaar naar eigen zeggen in woorden trachtte te doen wat Francis Bacon met verf deed. Arnout De Cleene analyseert *Gestoorde teksten*, het reeds vermelde nummer van *Raster* waarin Vogelaar teksten van psychiatrische patiënten samenbrengt met modernistische en avant-gardistische literatuur, en met beschouwingen over de gebloemleesde auteurs. Deze bijdrage illustreert de verschillende institutionele rollen die Vogelaar vervult, niet alleen als essayist maar evengoed als redacteur, bloemlezer en vertaler.

Deze aandacht voor de jaren tachtig en negentig impliceert echter niet dat de eerste decennia van Vogelaars literaire ontwikkeling onbesproken blijven. De veelzijdigheid die we willen belichten betreft immers niet enkel de diverse rollen die hij aannam, maar ook de veelvormigheid die Vogelaar in elk van die rollen aan de dag legde. De wendingen in Vogelaars dicht- en vertaalwerk komen in de daaraan gewijde bijdra-

gen ruimschoots aan bod. De metamorfoses die zijn prozawerk heeft ondergaan komen uit de diverse artikelen over dit deel van het oeuvre duidelijk naar voren.

Bart Vervaeck situeert het vroege proza in de context van de Franse *nouveau roman*, en focust daarbij op de verhalenbundel *De komende en gaande man* (1965) en de roman *Anatomie van een glasachtig lichaam* (1966). Het radicale experimentele werk uit de jaren zeventig komt aan bod in de artikelen van Lieselot de Taeye en Camille Bourgeus. Die eerste analyseert de bijdrage van Vogelaar aan de bundel *Het mes in het beeld*, waaraan ook de experimentele schrijvers Lidy van Marissing en Daniël Robberechts, en de literatuurwetenschapper Hugo Verdaasdonk meewerkten. Zij bestudeert deze tekst aan de hand van theorieën over documentaire literatuur en gaat vervolgens dieper in op Vogelaars complexe, politiek gemotiveerde visie op experiment en realisme.

Bourgeus confronteert Vogelaars montageboek *Raadsels van het rund* met het ambitieuze werk *De methode* van de eerder genoemde Dick Raaijmakers, die zich niet alleen aan muzikale maar ook aan literaire experimenten waagde en enkele opvallende bijdragen leverde aan het tijdschrift *Raster*. Deze vergelijkende studie laat zien welke rol het concept van de machine en de techniekfilosofie van Walter Benjamin hebben gespeeld in de Nederlandse prozavernieuwing. De beschouwingen van enerzijds Vitse en Van Leeuwen en anderzijds Sander Bax, zoals reeds vermeld, volgen de ontwikkeling van Vogelaars proza tot de jaren negentig.

Tot slot

Door Vogelaars literaire activiteit gedurende vier decennia in haar diversiteit en ontwikkeling te tonen, poogt dit boek een verbreding, verfijning en nuancering te bieden van het beeld dat geschetst wordt in het weinige secundaire materiaal over deze auteur. Het belangrijkste wapenfeit op dat vlak is het proefschrift van Anthony Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen* (1991), waarin Vogelaars proza (voornamelijk *Raadsels van het rund*) geïnterpreteerd wordt in het licht van een zogeheten liminale poëtica. Deze studie is tot dusver de enige boekpublicatie over dit oeuvre, maar zij is tevens een buitenbeentje in de literair-historische en academische receptie. Mertens tracht immers de hierboven geschetste gangbare beeldvorming over dat oeuvre bij te stellen door het niet in de eerste plaats te verbinden met Vogelaars (neo)marxistische poëtica.

De bijdragen in dit boek willen noch het gangbare beeld, noch de visie van Mertens afwijzen – het doel is veeleer aanvullen dan corrigeren. Zo vormt Mertens' liminale poëtica het uitgangspunt van de intermediale studie van Van Leeuwen en Vitse. De bijdragen over de beeldbepalende periode in Vogelaars werk bevestigen in grote mate de canonieke visie op Vogelaar als naoorlogse avant-gardist en (neo)marxist – maar

zij brengen hierin verdieping en schakering aan die de summiere secundaire literatuur niet altijd kon bieden.

Ten slotte hopen we met dit boek hernieuwde interesse te wekken voor het werk van Vogelaar en verder onderzoek ernaar te stimuleren. Dit doen we uit waardering en vanuit de overtuiging dat deze auteur, die naar eigen zeggen 'in de marge van de marge' opereerde, een fundamentele bijdrage heeft geleverd aan de Nederlandse literatuur vanaf de jaren zestig en daarop vanuit de marge een onmiskenbaar stempel heeft gedrukt. Het belang van Vogelaar blijkt, zo menen wij, uit de diepgravende bijdragen die we in dit boek verzameld hebben.

Wie inzet op veelzijdigheid moet helaas echter tekortschieten, en vele aspecten van Vogelaars oeuvre worden slechts gedeeltelijk of zijdelings belicht in deze bundel: de polemieken die Vogelaar jarenlang gevoerd heeft; zijn verspreide en gebundelde essayistiek; zijn redactiewerk voor 125 nummers van *Raster* en voor diverse readers. Pas wanneer deze manco's verholpen zijn, kunnen we een vierde doelstelling uitspreken: aantonen dat deze meervoudige en veelzijdig ingevulde rollen enkel te begrijpen zijn als de uitdrukking van één 'allesoverheersende Passie' (1987, 121).

Literatuur

AUWERA 1969
F. Auwera, 'Jacq Firmin Vogelaar', in: *Schrijven of schieten: interviews*. Antwerpen enz., Standaard, 1969, 154-162.

JANSSEN 1994
S. Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum, Verloren, 1994.

VAN MARISSING 1971
L. van Marissing, 'Jacq Firmin Vogelaar / "Literatuur moet de heersende mentaliteit radicaal te lijf gaan" (mei '69) – Amsterdam', in: *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971, 122-138.

MERTENS 1991
A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

MERTENS & VITSE 2007
A. Mertens & S. Vitse, 'J.F. Vogelaar', in: *Kritisch literatuur lexicon*. Aanvulling 107, mei 1980 + november 2007.

VITSE 2015a
S. Vitse, 'Alles waar hij bang voor was. Over Vogelaar, Hofstede en Balzac', in: *De Witte Raaf*, 178, 2015.

VITSE 2015b
S. Vitse, ‘De utopische methode. De poëticale positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig’, in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

VOGELAAR 1967
J. F. Vogelaar, *Vijand gevraagd*. Amsterdam, Meulenhoff, 1967.

VOGELAAR 1972
J.F. Vogelaar (red.), *Kunst als kritiek. Tien teksten als voorbeelden van een materialistiese literatuuropvatting*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

VOGELAAR 1974
J.F. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren*. Nijmegen, SUN, 1974.

VOGELAAR 1983
J.F. Vogelaar, *Oriëntaties. Kritieken en commentaren 2*. Nijmegen, SUN, 1983.

VOGELAAR 1987
J. Vogelaar, *Terugschrijven*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

VOGELAAR 1991
J. Vogelaar, *De dood als meisje van acht*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.

VOGELAAR 2010
J. Vogelaar, ‘Hoog van de toren’, op: *De Reactor*, 15/01/2010, geraadpleegd 10 juli 2016 op http://www.dereactor.org/tekstenoverkritiek/detail/hoog_van_de_toren/

NOTEN

1. Voor dit biografische overzicht is informatie ontleend aan Mertens & Vitse 2007 en Janssen 1994.

2. Over zijn werk als recensent bij *De Groene Amsterdammer* in het begin van de jaren zeventig, schreef Vogelaar in 2008 een naschrift ‘Hoog van de toren’ (Vogelaar 2010).

3. In een terugblik op de jaren zestig, spreekt Vogelaar van ‘lekker rommelen’: ‘Lekker rommelen, met alles tegelijk bezig zijn, daar was toen kennelijk de ruimte voor, dat gaf waarschijnlijk dat gevoel van vrijheid. Temeer daar de smaak niet vanuit een of andere autoriteit – *de* kunst, *de* kritiek – gedicteerd werd; alles kon’ (1987, 316).

4. Die moeten we onderscheiden van de ‘traditie van het nieuwe’, wat Vogelaar afwijst (1987, 325). Zinspelend op de bloemlezing *Ander proza* hekelt Vogelaar de idee dat er twee typen literatuur zijn: enerzijds een ‘gewone’, ‘realistische’ literatuur en anderzijds een ‘andere’ literatuur van vernieuwing en avant-garde (320). Vogelaar spreekt zelf over ‘een traditie van de modernen’ (Vogelaar 2010).

5. Voor een analyse van de positioneringsstrategieën van Vogelaar, zie het stuk van Sven Vitse (2015b, 101-118) in *Het lab van de sixties*. De inleiding tot dat boek biedt verdere summiere uiteenzettingen over de belichte ontwikkelingen.

Deel 1

Metamorfosen

Het monster van de werkelijkheid

Het vroege proza van Jacq Firmin Vogelaar

Bart Vervaeck

Bij Meulenhoff verschijnt in 1965 *De komende en gaande man*, de eerste bundel proza van een erg jonge auteur, Jacq Firmin Vogelaar. Hij is nog maar net 21 en staat blijkbaar niet te dringen om opgenomen te worden in de kring van populaire Nederlandse auteurs. De twee foto's op de achterflap tonen een schrijver die zich afwendt van zijn publiek. Links ziet de lezer de rokende Vogelaar *en profil*, rechts zien we diezelfde auteur op de rug, alsof hij ons de rug toekeert. Als 'gaande man' zou hij geen slecht figuur slaan, maar van een 'komende' is geen sprake. De afwijzing gaat verder in de flaptekst. Na de auteursnaam, het geboortejaar en de namen van tijdschriften waarin Vogelaar publiceerde, volgt een situering van de schrijver die in haast elke karakteriserende term een verwerping omvat:

> Als vertegenwoordiger van 'een' nieuwe internationale stijl schrijft hij geen verhalen maar **stukken proza**, losgebroken uit de doorlopende werkelijkheid van het leven, als in de film de close-ups (Vogelaar 1965, flap; vet in origineel).

'Een', en dan nog tussen aanhalingstekens, dus niet 'de' stijl, dat wil zeggen: niet de normatieve en canonieke strekking. 'Nieuwe', uiteraard, want de bestaande literatuur deugt blijkbaar niet. 'Internationale', want de Nederlandse letteren zijn ongetwijfeld te bekrompen. En natuurlijk geen verhalen. Hoe kon het anders in de jaren zestig, die via de zogeheten defictionalisering wilden afrekenen met het narratieve proza en probeerden zo direct mogelijk toegang te krijgen tot de brute realiteit (Brems 2006, 186-201; Vervaeck 2007, 138). Je zou kunnen zeggen dat de tekst mimesis boven diëgesis plaatst. Dat is het eerste kenmerk van Vogelaars realisme dat ik hier wil onderzoeken: het gebruik van mimetische technieken zoals de dialoog en de scène. Natuurlijk is dat een kwestie van gradatie en is er ook altijd diëgesis.

Op de internationale situering volgt het laatste en merkwaardigste deel van de flaptekst. Realiteit en tekst, algemener zelfs: realiteit en kunst, omarmen elkaar, niet zoals in het postmodernisme, dat beweert dat de realiteit alleen als fictie toegankelijk is, maar zoals in het wetenschappelijk marxisme of de utopische avant-garde, die beide menen dat de kunst een stuk uit de (diepere) realiteit kan hakken – vandaar 'stukken

proza'. De zeven teksten uit *De komende en gaande man* zijn 'losgebroken uit de doorlopende werkelijkheid van het leven'. Ze maken de continue realiteit tot een discontinu fragment. En ze doen dat zoals een close-up in de film. Het wordt nog eens herhaald in het vervolg van de flaptekst: '*De komende en gaande man* bevat fragmenten realiteit.'

De korte tekst geeft ons de twee volgende kenmerken van het realisme dat het prozadebuut van Vogelaar blijkbaar voorstaat. Na de mimesis is er, ten tweede, de discontinuïteit: de teksten hakken stukken uit de realiteit. Fragmenten vervangen de continue stroom van het gewone leven. Ten derde is er het inzoomen: de literatuur is als een camera die focust op het detail dat in het dagelijkse leven ongemerkt voorbijgaat. Wie dat wil, kan hierin een verwijzing zien naar de *nouvelle vague*, de op dat moment modieuze Franse filmvernieuwing die op literair gebied geassocieerd werd met de nouveau roman. De nouvelle vague wou letterlijk breken met de illusiewekkende technieken van de traditionele film, onder meer door de continuïteit van de beeldvoering op te heffen en door details op de voorgrond te laten treden. Wie nog wat meer fantasie heeft, kan de close-up uit de flaptekst zien als een vorm van kritiek: de literaire tekst neemt de realiteit op de schop en onderzoekt heel aandachtig en van heel dichtbij wat er schort aan onze dagelijkse werkelijkheid.

De niet bepaald bescheiden situering van de bundel en de schrijver (internationaal, vernieuwend, de echte realiteit tonend) is niet uitzonderlijk voor de jaren zestig. In de flaptekst van *Anatomie van een glasachtig lichaam* (1966), Vogelaars tweede prozawerk, wordt de situatie scherp gesteld. Na een korte samenvatting van de roman – waarbij vermeld wordt: 'Vogelaar gebruikt liever de kwalificatie "situaties"' – wordt de internationale vernieuwing die de realiteit wil analyseren door een camera-achtige benadering benoemd:

> Ook hier blijkt de grote invloed van auteurs als Samuel Beckett en Alain Robbe-Grillet op zijn werk, al doorbreekt Vogelaar's zich sterk maatschappelijk geëngageerd voelen het kille constructivisme dat de 'nouveau roman' vaak kenmerkt (Vogelaar 1966, flap).

Bescheiden is ook deze formulering niet. Vogelaars realisme is niet alleen beter dan dat van de Hollandse realisten – dat wisten we uit de eerste bundel – het is ook beter dan dat van de nouveaux romanciers, want dat zijn kille constructivisten en Vogelaar is maatschappelijk geëngageerd. Dat is de vierde pijler van zijn realisme: het gaat om een kritische, betrokken vorm.

Het valt te betwijfelen of de nouveau roman zich (vaak, altijd) bezondigt aan het kille constructivisme waarvan de flaptekst spreekt. Om te beginnen zijn er vele versies van die vernieuwing en vele fases (Baetens 1987, 7-35), maar in de tijd van Vogelaars tweede roman zijn in Nederland vooral de niet zo kille versies van Alain Robbe-Gril-

let, Nathalie Sarraute en Michel Butor normatief (Vervaeck 2013, 126-129). Als we de nouveau roman mogen omschrijven als een evenwichtsoefening tussen (subjectiverend) existentialisme en (objectiverend) structuralisme (Vervaeck 2008, 42-46), dan hellen die drie auteurs vaak over naar de subjectieve pool en die vermijdt het kille structureren en construeren. De school van de camera, zoals de nouveau roman in Nederland toen vaak genoemd werd, verloor de subjectieve waarneming niet uit het oog. De camera van een prozatekst is geen echte camera; hij is een menselijk centrum van waarneming. Aangezien het om een camera gaat, vormt het kijken vaak de centrale waarneming in (Nederlandse) nouveaux romans. De focalisatie – het proces van waarneming – is dan ook een centraal element van de verhaalwereld in de nieuwe roman.

Vogelaar is vaak en uitvoerig in verband gebracht met de nouveau roman, zowel in de tijd dat hij zijn eerste prozaboeken publiceerde als achteraf. Klaus Beekman (1993; 1994), Susanne Janssen (1994, 163-193), Anthony Mertens (1988, 143-144), Bart Vervaeck (2013, 123-129) en Sven Vitse (2011, 47-52) hebben de vele links tussen Vogelaar en de nouveau roman onderzocht. Ze hebben daarbij laten zien dat ook de contemporaine critici, zoals J. Bernlef, C. Buddingh' en Kees Fens, Vogelaar regelmatig associeerden met de Franse romanvernieuwing. Zowel de critici als de net vermelde essayisten onderstrepen meestal dat Vogelaar geen slaafse volgeling van die vernieuwing genoemd kan worden omdat zijn blik veel internationaler is – onder meer gericht op de Duitstalige romanvernieuwing van auteurs als Oswald Wiener (Vitse 2011, 53-55) en Arno Schmidt (Mertens 1988, 144) – en omdat hij zich ook laat inspireren door andere kunstvormen dan literatuur.

Wat mij in dit artikel bezighoudt, is niet de vraag in hoeverre Vogelaar een nouveau romancier genoemd kan worden. Die kwestie is al op heel wat interessante manieren behandeld door de net vermelde onderzoekers. Mij interesseert ook niet de positionering van een jonge auteur die zich onbescheiden als internationaal geïnspireerd vernieuwer wil opwerpen. Wat mij fascineert is het realisme dat Vogelaar voorstaat (en dat inderdaad verwant is met dat van de nouveau roman) en daarvan wil ik niet zozeer de theoretische en poëticale dimensie onderzoeken als wel het tekstuele spoor. Concreet wil ik kijken naar de tekstuele strategieën die de vier dimensies aangereikt door de termen uit de flapteksten in praktijk brengen: de keuze voor mimesis in plaats van diëgesis; de tekstuele stilstand van het discontinue fragment versus de stroom van de 'doorlopende werkelijkheid'; de close-up en het isolement versus de structuur en de samenhang; tot slot het engagement tegenover het kille constructivisme/ structuralisme. Deze vier dimensies onderzoek ik door in te zoomen op het eerste verhaal dat Vogelaar in boekvorm publiceert (het titelverhaal van *De komende en gaande man*) en op zijn eerste roman (of beter: zijn 'situaties') *Anatomie van een glasachtig lichaam*. Af en toe zal ik naar andere teksten verwijzen, maar een grondige analyse van de vier strategieën vraagt een close-up analyse van een klein corpus.

Mimesis, diëgesis en lyriek

Er zijn in de geschiedenis van het narratieve proza heel wat technieken gebruikt die de lineaire en continue voortgang van het verhaal afwisselen of verbreken en die de realiteit in schijnbaar niet-genarrativiseerde vorm binnensmokkelen. Dat zijn mimetische technieken die de diëgesis (als narratologische koepelterm voor de vertellende strategieën) verstoren. De bekendste van die technieken is ongetwijfeld de beschrijving, door Hamon omschreven als

> un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs, au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu'il accumule des termes différents, introduit des différences, une vectorisation, des transformations de contenus. D'où, dans le descriptif, le jeu du même contre la différence, et l'hypertrophie de certaines opérations générales comme l'anaphorique, le paradigmatique, la redondance (Hamon 1981, 5).

Ik zeg niets nieuws over het (vroege) werk van Vogelaar wanneer ik erop wijs dat alle kenmerken van de beschrijving à la Hamon heel opvallend aanwezig zijn in dat werk. Zo heeft Vitse (2011, 49) al gewezen op het spel van herhaling en afwijking in 'De komende en gaande man': wat Jacques ziet terwijl hij de trap afloopt wordt herhaaldelijk vermeld in licht afwijkende formuleringen, zodat de lezer een opeenvolging van beschrijvingen krijgt die op elkaar lijken maar toch niet helemaal identiek zijn. Zo ook is de realiteit: altijd eender, altijd anders. Literaire techniek, poëtica en thematiek gaan hier hand in hand.

De 'hypertrophie' van Hamon, al dan niet in combinatie met het accumulatieve effect van een opsommende beschrijving, komt nergens beter tot uiting dan in lijsten, eilanden in de narratieve zee (Sève 2010, 107-108). Die kunnen horizontaal zijn, maar ze breken de verhalende voortgang pas echt opvallend op wanneer ze verticaal afgedrukt worden. Bijvoorbeeld in 'De komende en gaande man':

> voorzichtig de bovenste trap af
> *gisteren*,
> vandaag
> gisteren, morgen, vanmorgen, morgenvroeg,
> *gisterenmorgen* (Vogelaar 1965, 14).

> Staat hij op
> 8.20 u.
> 8.00 u.
> 8.15 u.
> 8.10 u. (Vogelaar 1965, 22).

Opnieuw wordt de gelijkvormigheid én andersheid van het dagelijkse leven getoond door een opsomming van vergelijkbare maar toch van elkaar verschillende momenten.

De collage is een aan de beschrijving en de lijst verwante techniek, die passages uit andere teksten als eilanden in de narratieve zee van de roman dropt. In 'De komende en gaande man' vinden we onder meer de volgende lijst van reclameslogans, ontleend aan folders die Jacques in de post vindt:

> DE HOOFDSCHOTEL
>   VLEES!!
> […]   elke dag opnieuw een
> verrassing.   (leest broksgewijs)
>   .....
>   niets dan goeds op je bord: veel smaak
> kracht gezondheid (Vogelaar 1965, 10-11).

De twee woorden tussen haakjes – '(leest broksgewijs)' – maken de verteller zichtbaar, die over het personage zegt: 'Hij leest broksgewijs'. In die zin staan ze voor diëgesis. Alle andere zinnen/ brokken tonen zo direct mogelijk de ervaringen van dat personage, alsof de waargenomen stukken realiteit zonder de bemiddeling van een verteller aan de lezer gepresenteerd worden. Dat onderstreept eens te meer de mimesis.

De typografie kan helpen om de vorm van het beschreven object in de tekst voor te stellen. Zo wordt de trap voorgesteld door een lijst in trapvorm

> daalt zo (als een steile berg) de treden af, telt ze:
>   één,
>   twee,
>   drie,
>   vier, (Vogelaar 1965, 24).

Ook horizontale lijsten kunnen typografisch opvallen, bijvoorbeeld door het gebruik van tekens als gedachtestreepjes of schuine strepen. Zo wordt de waarneming van Hilde in *Anatomie van een glasachtig lichaam* weergegeven door lange lijsten, af en toe onderbroken door gewone zinnen. Hilde ligt in bed, knijpt haar ogen toe, en dan ziet ze een steeds verschuivende wereld van dingen en mensen, een realiteit die in stukken tekst wordt weergegeven door een lijst van ongeveer drie pagina's. Een kort fragment:

> tralies / papieren knipselfiguren erachter / erdoorheen / 'n dansende punthoek / van papier, dat weet ze niet zeker, misschien van ijzer / 'n naam ergens boven haar hoofd, ondoorzichtig / er vallen gebroken lichtstrepen door / …… / ronde vormen / dalen / gaten / gaas / (Vogelaar 1966, 103)

Hier zou de lezer kunnen denken aan de abrupt verspringende montage van de *nouvelle vague*. In ieder geval zorgen de schuine strepen voor een verschuiving, een sprong tussen schijnbaar geïsoleerde en stilstaande elementen. Deze combinatie van beweging en stilstand is typisch voor lijsten en past perfect bij het realisme van Vogelaar, zoals nog zal blijken wanneer we het hebben over de tekst als stuk leven. De link met de verschuivende realiteit wordt in *Anatomie van een glasachtig lichaam* gelegd doordat enkele pagina's voor de net geciteerde opsomming de volgende passage te vinden is:

> Door een spleet langs 't overgordijn ziet ze 'n nog tamelik jonge man aankomen / 'n vrouw van middelbare leeftijd met 'n grote boodschappentas en 'n rood gezicht van inspanning / 'n oudere heer met 'n ouderwetse gleufhoed en 'n dikke hoornen bril / 'n man in uniform (Vogelaar 1966, 96).

De opsomming kan verschillende dingen betekenen: misschien zien we hier een lijst van alternatieven die suggereert dat Hilde niet goed weet wie ze ziet. Misschien gaat het om een opeenvolging van verschillende figuren die Hilde in deze scène door de spleet te zien krijgt. Misschien zijn het figuren die Hilde over de jaren heen gezien heeft door diezelfde spleet. Hoe je de lijst ook interpreteert, hij laat de realiteit zien als een dynamische verschuiving van schijnbaar losstaande fragmenten.

Die dynamiek van het fragment staat ook centraal in de tweede niet-diëgetische techniek die opvalt in het vroege werk van Vogelaar, namelijk de dialoog. Traditioneel wordt die ingekleed – dat wil zeggen: ondergebracht in de narratieve tekst – door inleidende zinnetjes (als 'hij zei') en situeringen. Bij Vogelaar worden ze gepresenteerd (1) als losstaande fragmenten, (2) die ingeleid worden door aanwijzingen die de typische toneelconventies combineren met de waarneming van het personage en (3) die gebruikmaken van de extreem mimetische techniek van vrije directe rede (Herman & Vervaeck 2005, 98). Die techniek toont alle aspecten van de dialoog, ook de versprekingen, haperingen, afgebroken zinnen en woorden enzovoort. De meest opvallende voorbeelden van deze experimenteel ogende dialoogvorm zijn te vinden in het verhaal 'De dag breekt aan' uit *De komende en gaande man*. Daarin worden kolommen gebruikt die niet alleen de gedachten scheiden van de woorden, maar die ook de horizontale en lineaire voortgang bemoeilijken. Ik beperk me hier tot een voorbeeld uit 'De komende en gaande man'. Jacques komt de trap af en hoort twee stemmen achter de deur op de eerste verdieping:

> (verwijtend klinkt het)   Mia, had je die nacht-
> japon niet   (maar telkens vallen de stemmen weg alsof er
> een black-out in zijn oren is)   nee
> gisteravond   hij geeft niets, nee echt niets om

> (wordt zacht, onverstaanbaar gefluister) genoeg,
> genoeg ja, vanmiddag zal ik missch al
> klaar denk ik, want vorige week vorige week heeft hij me nog
> gezegd dat als er niks en jij bent de eerste wie
> wie doet nnn (heftiger) nee, nee
> nee ………………………………………………………..
> (Vogelaar 1965, 8-9).

Dialoog, drama en scène zijn mimetische technieken en worden als dusdanig – dus niet narratief – in het proza van Vogelaar gebruikt. De omschrijvingen die in het citaat tussen haakjes staan, geven weer wat Jacques hoort, maar kunnen moeiteloos gelezen worden als toneelaanwijzingen. Dat de (tekstuele) werkelijkheid mimetisch en scenisch is, wordt letterlijk genomen in *Anatomie van een glasachtig lichaam*, waar door een mise en abyme de verhaalwereld plots een voorstelling op een toneel wordt. Het 'open doek' (Vogelaar 1966, 182) toont op de planken van het toneel de wereld die de lezer tot dan als romanwereld had geïnterpreteerd. De romanpersonages zien zichzelf nu als acteurs in het theater.

Naast de beschrijving en de dialoog is er nog een derde niet-narratieve techniek die opvalt in het vroege proza van Vogelaar, namelijk de metaforiek. Voortgaand op Wolf (2005, 36-37) zou ik dat een lyrische strategie willen noemen, zodat we in Vogelaars vroege proza de drie grote literaire vormen (of genres of technieken) kunnen aanwijzen: de epiek (diëgesis), de dramatiek (mimesis) en de lyriek. Die laatste beperk ik hier al te drastisch tot de metaforiek, het praten over A in termen van B. Op het eerste gezicht lijkt dat in tegenspraak met Vogelaars realistische pretenties: hoe kun je realiteit A vatten als je ze vervangt door B? Maar in feite sluit de metaforische strategie perfect aan bij de dynamiek van het fragment: element a uit veld A wordt verbonden met element b uit veld B. Er vindt een verschuiving plaats die twee fragmenten met elkaar in verband brengt. Wie denkt dat Vogelaars vroege proza droog is en nooit gebruikmaakt van beeldende omschrijvingen, heeft het mis. Hij wil blijkbaar geen nulgraad van het schrijven zoals Robberechts. Hierboven werd de trap van Jacques al vergeleken met 'een steile berg'. Het volgende fragment uit hetzelfde verhaal toont de merkwaardige functie van het beeldgebruik bij de jonge Vogelaar:

> Tot hier zijn het de duizendmaal te vermenigvuldigen gewoontegebaren van iedere ochtend, die ruimte openlaten voor een overgang na de slaap, die hem steeds beschermen als een kerstbeeld in houtwol, als een rups in zijn eigenhandig gesponnen kokon, maar de morgen vangt pas werkelijk aan… (Vogelaar 1965, 8).

De herhaling en het isolement zijn de twee cruciale defensiemechanismen van Jacques tegenover de chaotische en onvatbare realiteit. Je zou zelfs kunnen zeggen dat

het de belangrijkste verdedigingsstrategieën zijn van ongeveer alle hoofdpersonages in de eerste prozawerken van Vogelaar. Merkwaardig genoeg wordt de herhaling verwoord door een verschuiving naar het andere ('a is als b', in plaats van het te verwachten 'a is a') en wordt het isolement verwoord door de geïsoleerde figuur (namelijk Jacques) te verbinden met andere figuren (namelijk een kerstbeeld en een rups). Merkwaardig, maar perfect aansluitend bij de poëtica van de verschuiving die fragmenten met elkaar wil combineren. Het wemelt van dergelijke beelden in 'De komende en gaande man'. Zo kan de ochtend voor Jacques 'een gewijde nuchterheid' bezitten, 'alsof hij zelf kan zien dat hij in een wit ei zit, omgeven door eigen voedsel tot het daglicht hem openbreekt, zodat zijn gebaren dan haast broos lijken, breekbaar' (Vogelaar 1965, 18). De uitwerking van het beeld (van ei naar broos en breekbaar) zorgt voor een lyrische in plaats van een narratieve aaneenknoping van fragmenten. Hetzelfde geldt voor de volgende passage:

> Zo weinig is er nodig om hem weer in het veilige slakkenhuis van zijn alleen-zijn, het rijk alleen te doen terugtrekken. Te gevoelige voelsprieten zijn die handen als van een slaapwandelaar. De terugtocht (Vogelaar 1965, 25).

Het hangt er natuurlijk van af wat je onder narratief verstaat. Als dat uitsluitend wijst op de causale en chronologische verbinding van elementen, dan is het vroege proza van Vogelaar inderdaad nauwelijks narratief te noemen. Maar als men de term ruimer interpreteert als de opbouw van een (fictionele, in dit geval talige) wereld waarin figuren en situaties vorm krijgen en met elkaar verbonden worden, dan kunnen de beschrijvingen, de dialogen en de beelden van Vogelaar wel degelijk hun plaats vinden onder deze koepel. Zijn vroeg proza is niet totaal verbrokkeld. Er zijn elementen die de stukken lijmen, zoals de waarnemende personages en de terugkerende decors. Die wil ik nu wat grondiger bekijken.

Stukken stil leven

De stukken proza die de jonge Vogelaar losbreekt uit de doorlopende werkelijkheid geven de voorkeur aan de waarneming (vaak door een stilstaande of passieve instantie) en de ruimte boven de actie en de tijd. Hier volgt het begin van Vogelaars eerste vijf prozaboeken:

> *(Als iemand in de deuropening staat):*
> Recht vooruit, tegen de achterwand een wasbak met daarboven een tamelijk grote spiegel. Aan de achterwand hangen enige krantenknipsels en een oude gravure (Vogelaar 1965, 7).

> … en is alles open? – ze hoort haar niet vragen wat ze zegt. Ze doet het raam niet open. Staat met haar gezicht vlak voor de ruit, en kijkt naar buiten (Vogelaar 1966, 5).

> Hoelang rijd ik nu al – steeds langzamer door dit eindeloos uitgebreide landschap – – leeg en gebroken wit –
> ’N open plek tussen de op onregelmatige afstanden van elkaar staande bomen van ’n dennebos. ’N houten keet van gekarbolineerde planken (Vogelaar 1967, 7).

> (waar was het,/ zou het ook niet hier kunnen zijn)/ Om te beginnen/ zou er ’n negentiende-eews gebouw kunnen staan: ’n wit stenen gebouw dat zwart is uitgeslagen (Vogelaar 1968, 11).

> Er is niets
> a Dunne witgelakte buizen van een bed. Stilhangende glasgordijnen voor de hoge ramen. De wanden de deur de meubels in ’n lichte kleur – gebroken wit dat bij periodes, als het licht wegzakt, nog verder betrekt (Vogelaar 1968b, 9).

Hoewel de tijd in deze fragmenten soms geïmpliceerd wordt (vooral in de derde en vijfde passage), is de *story world* die in deze zinnen geschapen wordt in de eerste plaats een ruimte die waargenomen wordt. Uiteraard kan zo’n begin ook fungeren in een traditionele roman, maar daar wordt de ruimte al gauw als decor naar de achtergrond verdrongen en treedt de dynamiek van tijd en acties op de voorgrond. Die traditionele verhaaldynamiek wordt door heel wat narratologen, zoals de klassieke Tzvetan Todorov (1970, 51) en de postklassieke James Phelan (1989, 15-20), voorgesteld als een opeenvolging van evenwicht, verstoring en herstel. Bij Vogelaar is van een dergelijke sequentie geen sprake. Het haast obsessieve observeren van de omgeving en de mensen die daarin zitten, domineert zijn vroege prozawerken. Je zou het zelfs de verhaalinhoud kunnen noemen van die werken.

Uiteraard kan dat verbonden worden met de zogenaamde situatieroman, de essayistische analyse van de interacties tussen mensen en hun omgeving. Deze verschuiving van het personage naar de situatie als bouwsteen van de *story world* is een van de vele bruggetjes tussen het existentialisme van Sartre en de nouveau roman à la Robbe-Grillet, die onder meer zei: ‘Le Nouveau Roman ne s’intéresse qu’à l’homme et à sa situation dans le monde’ (Robbe-Grillet 1963, 116). De Wispelaere (1973, 31) noemde de prozawerken van de jonge Vogelaar terecht ‘situatieromans’. Het subject wordt een element in een structuur en een proces. Het verliest een deel van zijn persoonlijkheid. Vandaar dat de naamloze familieleden in ‘De komende en gaande man’ niet beschreven worden als ‘zijn moeder’ en ‘zijn zuster’, maar als ‘de moeder’ en ‘de dochter’ (Vogelaar 1965, 10). Hetzelfde gebeurt in *Anatomie van een glasachtig*

lichaam, waar bijna altijd sprake is van ‘de grootmoeder’ (Vogelaar 1966, 6), terwijl je vanwege de interne focalisatie en de zij-vertelling (Hilde bekijkt haar grootmoeder) zou verwachten dat er ‘haar grootmoeder’ zou staan.

Een situatie mag dan een scène lijken, ‘losgebroken uit de doorlopende werkelijkheid’, ze is bij Vogelaar méér dan een snapshot en minder dan een realiteit. In tegenstelling tot een snapshot veranderen de situaties van Vogelaar voortdurend, ook wanneer die verandering duidelijk gemaakt wordt door de herhaling van bijna rituele waarnemingen, zoals het bekijken van mensen in de straat en de observatie van gezinsleden. De tekst mag het leven dan stilzetten door er fragmenten uit los te maken, dat betekent niet dat de tekst een stilleven is. Ten eerste worden de passages door de al besproken verschuivingen dynamisch op elkaar betrokken. Ten tweede zitten elke scène en elk fragment vol leven in de vorm van immer beweeglijke waarnemingen van de personages.

Daarbij komt dat de stukken realiteit van Vogelaar niet de kalme indruk van een stilleven wekken. In tegenstelling tot een traditionele realistische situering, is die van Vogelaar niet geruststellend, zelfs niet wanneer ze herkenbaar blijft. De verteller presenteert zijn werkelijkheid zozeer als een verschuiving dat ze uiteindelijk raadselachtig en onzeker wordt. Zo denkt de lezer van ‘De komende en gaande man’ dat Jacques ontwaakt, zich wast, de trap afloopt, zijn moeder en zus probeert te mijden, naar buiten loopt en daar de straat observeert. Die lezer veronderstelt dat het hier om een eenmalige sequentie van gebeurtenissen gaat, zoals in een normaal verhaal. Maar die veronderstelling blijkt niet te kloppen. Op straat ziet Jacques onder meer werklui die bij elkaar zitten en op hun handen blazen (Vogelaar 1965, 13). De stijl lijkt anaforisch, met de herhaling van de plaatsaanduiding (waarachter/ waarin/ waar/ waarachter/ waarover):

> Hij huivert nu hij buiten staat, haalt diep adem en kijkt over de schutting, waarachter eens een groot huis, waarin vele mensen, nu nog slechts puin en veel onkruid is, waar alles dichter en geheimzinniger naar de aarde gebogen is; dan weer een schutting waarachter een ander huis, in een tussenstadium van verval. Waarover dienstmeisjes met serveerbladen… (Vogelaar 1965, 13).

De herhaling in de vorm (vertelling) past bij de herhaling in de verhaalwereld (het vertelde). Wat Jacques doet, leek initieel misschien een eenmalig gebeuren, maar voortdurend wordt gezegd dat dit een gewoonte is, een steeds terugkerend ritueel, een onderdeel van de al eerder geciteerde ‘duizendmaal te vermenigvuldigen gewoontegebaren’ (idem, 8). Op die manier verliest de situatie haar narrativiteit en interesse: het is zoals het altijd is, er is niets nieuws onder de zon. Waarom zou je zoiets vertellen? En voor de lezer: waarom zou die zoiets interessant vinden? Het voldoet in geen

geval aan de traditionele criteria van 'narrative interest' die Sternberg formuleert, namelijk, 'curiosity, suspense, surprise' (Sternberg 2003a; 2003b). Die drie elementen omvatten een onzekerheid en een risico. Wat Vogelaar laat zien, is dat de zogezegd doodgewone realiteit ook een onzekerheid en een risico is. En dan wordt het toch weer interessant, 'tellable', spannend. Nadat de lezer door de herhalingen en beschrijvingen is gaan geloven dat de hierboven beschreven sequentie van handelingen de ware en reële is, al was het maar omdat ze zich elke dag voordoet, ondermijnt de verteller die zekerheid:

> Zijn er de arbeiders, zitten zij, praten, werken of zijn zij er niet, ziet hij ze niet omdat hij niet buiten de galerij in de achtertuin staat, deze morgen,
> *(kan het zijn…)*
> dat er geen brief onder de stenen gelegd wordt, dat er op straat minder geraas, de stappen (als op een zondagmorgen) duidelijker te horen zijn, dat hij in bed ligt en naar het schuinlopende hout van het dak boven zijn hoofd kijkt (Vogelaar 1965, 15).

De nauwkeurig geconstrueerde situatie wordt nu kapotgemaakt. Dat is de 'mouvement paradoxal' die Robbe-Grillet (1963, 130) omschreef als 'construire en détruisant'. De destructie ligt in de ondermijning van de sequentie (heeft Jacques wel al die stappen gedaan die de tekst beschrijft?) en van de plaats. Algemener gaat het om de ondermijning van de waarneming (de focalisatie), want het is via de ervaring van Jacques dat de tijd (sequentie) en de ruimte aan de lezer gepresenteerd worden.

De functie van die ondermijning is minstens tweevoudig. Ten eerste zorgt ze voor spanning. Het is niet duidelijk in welke plaats en situatie de hoofdfiguur zich 'echt' bevindt. En dat schept 'curiosity, suspense, surprise'. Je kunt zeggen dat Vogelaar het vertelde 'sous rature' (Derrida 1967, 71) plaatst: de beschreven werkelijkheid lijkt doorgestreept, maar ook daar kun je niet zeker van zijn. Het is niet zeker dat het niet gebeurd is zoals beschreven. En het is niet zeker dat het wél zo gebeurd is. Ten tweede sluit de ondermijning van de focalisatie aan bij het al eerder vermelde verlies van persoonlijkheid én bij de vervreemding van Vogelaars hoofdfiguren. Ze zijn vervreemd van zichzelf en van hun omgeving. Dat is hun situatie. De relativering van de focalisatie past dus perfect bij de thematiek en de verhaalwereld.

Daarbij komt dat de focalisatie het raakpunt is tussen subject en object – de twee cruciale polen in de evenwichtsoefening van de nouveau roman. Dankzij de waarneming komt de buitenwereld binnen bij de 'normale' mens of romanfiguur. Het omgekeerde geldt ook: door de waarneming wordt de binnenwereld geprojecteerd op de buitenwereld, die daardoor 'onze' of 'mijn' wereld wordt. Van die zogenaamd normale dialectiek valt bij Vogelaar niet veel te merken. Zijn personages zweven tussen extreme distantie en extreme versmelting. In het eerste geval lijkt de wereld ontoegankelijk, als een 'akwarium, waarachter [de anderen] verveeld rondzwemmen'

(Vogelaar 1965, 22). In het tweede geval is het verschil tussen binnen- en buitenwereld opgeheven en lijkt de waarneming op een hallucinatie of een droom.

> maar soms zijn lichaam meer dan dat van een toeschouwer wordt, de wanden, de grenzen van zijn wereld, waarin hij alleen is samen met zijn lichaam en alle vormen die lichaam kunnen heten, van welk spel hij kroongetuige en aanvoerder is, grenzen, die slechts wegvallen doordat hij onvermijdelijk zijn dagelijkse tocht door de verwante wereld onder hem moet maken, waarvan hij, hoewel ogenschijnlijk immer ongestoord, nooit of te nimmer los kan raken –
> alsof het bloed is dat door de leidingen loopt als hij 's morgens de buizen hoort suizen in het huis (Vogelaar 1965, 22).

De spanning tussen continuïteit en discontinuïteit die cruciaal is voor Vogelaars tekst als stuk realiteit, krijgt vorm via de focalisatie die twijfelt tussen versmelting (extreme continuïteit) en vervreemding (extreme discontinuïteit). In de waarneming van Vogelaars personages kunnen ruimten en tijden zowel uit elkaar gehaald worden (terwijl ze in de 'normale' perceptie zouden samenhoren) als door elkaar lopen (terwijl ze normaal gescheiden zouden worden).

Dat hoeft niet zo grootschalig te zijn als in het voorgaande fragment (het huis wordt een lichaam). De vermenging zit in de kleinste details en blikken. Zo bekijkt Jacques het blonde meisje met de gele regenjas en de zwarte sjaal. Hij kijkt naar haar borsten, 'hij wordt gewaar hoe ze onder zijn gespannen blik bewegen, hoe hij haar bij elke oogopslag tegelijk op verschillende wijze ziet' (16). Een oogopslag suggereert discontinuïteit en isolement van het waargenomen object, maar in deze passage worden die gecombineerd met continuïteit en samenhang: Jacques ziet het meisje tegelijkertijd op verschillende manieren. Het detail waarop hij inzoomt (de borsten) zorgt voor een condensatie waarin verschillende elementen samenkomen.

De close-up als open-up

Een belangrijke techniek die zorgt voor de paradoxale combinatie van breuk en samenhang, discontinuïteit en continuïteit, is het filmische inzoomen, de 'close-ups' waarover de flaptekst van *De komende een gaande man* het had. Nog meer dan in die bundel wordt de techniek gebruikt en gethematiseerd in *Anatomie van een glasachtig lichaam*. Hilde gaat naar de film en voelt zich bedreigd door de uitvergrote hoofden van filmpersonages zoals de piloot, die versmelten met de al te nabije aanwezigheid van de toeschouwers. Binnen- en buitenwereld, film en bioscoop, gaan in elkaar over:

> Het hoofd van de piloot keert zich (naar haar) om. (…) Wat is er, wat kijkt hij haar aan, wat heeft ze hem gedaan? Wat doet ze hier midden in

> die zaal vol mannen? (…) Zover haar oog reikt zijn er mannenhoofden. Als ze ’n ogenblik omkijkt, merkt ze dat ze geheel ingesloten zit: achter haar zit hetzelfde dreigende volk (Vogelaar 1966, 64).

De close-up is ‘close’, niet alleen in de zin van dichtbij, maar ook in de zin van ‘closed’, gesloten. Door het inzoomen gaat de grens tussen zaal en doek verloren en lijkt het alsof de filmpiloot de reële Hilde aanstaart. Film en realiteit vormen een gesloten circuit. Zoals Hilde zich bedreigd voelt door de starende piloot, zo ook voelt ze zich bedreigd door de (naar het scherm) starende mannen in de zaal. De close-up verraadt de wijze waarop Hilde in het leven staat: angstig, vervreemd, onzeker over de grens tussen realiteit en fictie. In die zin is de close-up ook een open-up: hij opent het perspectief, hij laat de lezer zien hoe de romanfiguur in het leven staat. Hij toont de situatie, of de ‘situaties’ die Vogelaar volgens de flaptekst als genreaanduiding had willen gebruiken voor de roman.

Omschreef Sartre de fundamentele zijnservaring van de mens als walging (Sartre 1938) voor het slijmerige van de realiteit, ‘le visqueux’ (Sartre 1943, 650), dan kunnen we die van Vogelaars personages karakteriseren als bedreiging door het monsterlijke van de realiteit. De close-up maakt duidelijk hoe monsterlijk de werkelijkheid wel is voor wie goed toekijkt. Zoals de microscoop een druppel helder water omtovert tot een gewriemel van monsterlijke wezens, zo maakt Vogelaars filmische close-up van de schijnbaar onschuldige werkelijkheid een monsterlijk gewriemel. Ik zei eerder al dat zijn realisme geen stillevens produceerde, nu kunnen we de beweging van de losgemaakte stukken realiteit beter omschrijven. De scène in de bioscoopzaal gaat verder. De piloot kijkt in de zaal:

> … weerzinwekkend groot en dichtbij –
> WELZEKER, HIJ BEWEEGT ZIJN MOND. Zelfs meer dan dat (…). Alle bewegingen zijn in de plaats gekomen voor iets anders, zoiets als ’n wilde vuistslag plotseling zonder dat er ’n tegenstander te bekennen is (…) het zou kunnen dienen voor ’n lachfilm (ha ha, moet je die zien slaan, en er is warempel niemand te zien hi hi) – (Vogelaar 1966, 65).

Vogelaars figuren kijken zo nauwgezet toe en zoomen zozeer in dat de dagelijkse realiteit voor hen monsterlijk wordt. Ze raakt hen als een vuistslag. Voor de niet zo scherpe observator is er niets aan de hand. Die ziet het monster of de vuist niet en lacht om de angst van Vogelaars figuur. Zo’n figuur heeft een tegenstander nodig – ‘vijand gevraagd,’ zou de lachende mens kunnen zeggen (Vogelaar 1967). Maar hij zou de ernst van de film niet zien. Hij zou niet snappen dat hier de situatie van de mens verbeeld wordt. Hij zou de link niet leggen met een vroegere passage, waarin Hilde op haar bed ligt en zich verbeeldt dat ze een man ziet:

> Alles is zo vlakbij, ze kan het niet afweren; zijn rollende ogen, nooit staan ze stil, z'n mond houdt niet op te bewegen,,
> – eenmaal begonnen is het niet meer tegen te houden, 'n projektor die opeens aanklikt, begint te zoemen, en op het witte lege doek in de zaal neemt het lieve leven z'n beloop, – en maar zoeken waar het duivelse apparaat en de helse muziek verscholen zijn, maar aan het eind / aan het begin van de stoffige lichtbundel: niets. Het zoeken steeds wanhopiger (…)
> en er blijft niets anders over dan uitgeput te gaan zitten en toe te kijken (Vogelaar 1966, 35).

In een notendop bevat deze passage alle cruciale elementen van Vogelaars realisme. De werkelijkheid is een illusie, een projectie zonder begin- (de binnenwereld) of eindpunt (de buitenwereld). Daarom kan ze ook niet weergegeven worden in een traditioneel verhaal met een begin en een eind. Ze wordt beter gevat in beelden: het leven is een stoffige lichtbundel en de literatuur moet die bundel analyseren. Goed toekijken, 'alles vlakbij', tot de uitvergrote lichtdeeltjes de ware aard van de bundel onthullen: duivels en hels. Ook die aard is een beeld, een verschuiving. De ware aard van de realiteit is immers dat ze zich niet als monster in de zin van 'gedrochtelijk of ijselijk wezen' (Van Dale) laat vangen, maar alleen in stukken en stalen – en in die zin dan toch als monster.

Geëngageerd voelen

Wie in onze tijd aan Vogelaar denkt – en dat gebeurt ongetwijfeld al te weinig –, denkt waarschijnlijk aan de neomarxistisch geïnspireerde schrijver en criticus die in de jaren zeventig talloze boeken publiceerde waarin hij uitlegde hoe kunst kritiek op het kapitalisme kon en moest zijn. Sven Vitse heeft op verschillende plaatsen (2008, 296-435; 2010, 26-37; 2014) overtuigend laten zien dat die houding genuanceerder was dan algemeen aangenomen wordt. In de teksten die ik hier bespreek is dat kritische en expliciete engagement niet meteen in marxistische termen zichtbaar, maar dat wil niet zeggen dat het afwezig was in de eerste prozawerken van Vogelaar. Zo bevat het nawoord van de tweede roman, *Vijand gevraagd* (1967, 152-157) een reeks stellingen over macht en politiek die hun marxistische inspiratie niet verhullen (Vitse 2015, 103-104).

Ook in de al eerder geciteerde flap van *Anatomie van een glasachtig lichaam* is sprake van 'Vogelaar's zich sterk maatschappelijk geëngageerd voelen'. Dat 'voelen' lijkt me van groot belang in de twee teksten die ik hier bespreek. Wat gemakzuchtig en slordig zou je dat voelen kunnen plaatsen tegenover het intellectuele en theoretische neomarxisme dat Vogelaars engagement in de jaren zeventig zal kenmerken. Wat het voelen betreft, wijst Hilde de weg:

> Wat zou er veranderd kunnen zijn als er in het klein al bijvoorbeeld in de landenpolitiek en wapenwereld niets bij het oude blijft en dag na dag 't hele bedrijf onvermijdelik en ongewijzigd verdergaat aangroeit, – hoe zou dan voor haar de situatie plotseling wel teniet gedaan kunnen worden. Maar wat weet ze eigenlik over de wereld, ze ziet alleen wat er in die wereld met haar gebeurt, de wereld is voor haar niet groter dan 't huis, de stad, maar ze is zelf zo verschrikkelijk groot,, of denkt ze dat maar. Toch blijft de hoop dat er plotseling iets gebeurt waardoor opeens de hele zaak omgekeerd zou worden: 'n kink in de kabel, waardoor binnen buiten zou worden, achter voor enzovoorts. Alles zou niet meer aan elkaar gekoekt zitten, er zou 'n gat zijn: 'n kijkgat, 'n uitweg (Vogelaar 1966, 53).

De tekst plaatst een aantal opposities tegenover elkaar. Om te beginnen is er verandering versus verdergaan. Hoe zou er iets kunnen veranderen, vraagt Hilde zich af, als in de wereld van landen, wapens en bedrijven alles 'verdergaat aangroeit'. Dynamiek is dus niet hetzelfde als verandering. De wereld evolueert voortdurend, maar hij wordt meer van hetzelfde. Wie dit neomarxistisch wil lezen, kan zeggen dat het laatkapitalisme op alle domeinen woekert. Het wordt een mondiaal systeem.

Een tweede oppositie gaat over binnen versus buiten, de microwereld van het huis (met de grootmoeder) versus de macrowereld van de net vermelde naties, legers en bedrijven. Hier werkt weer het inzoomen: Hilde zoomt in op de claustrofobe ruimte van het huis en de straten eromheen. Die uitvergroting zorgt voor het monsterlijke in de twee betekenissen die de vorige paragraaf belichtte: Hilde is 'zelf verschrikkelijk groot'. De stalen (monsters) die de lezer van haar wereld en via die omweg ook van de buitenwereld te zien krijgt, worden van zo dichtbij bekeken en beschreven dat ze monsterlijk ('verschrikkelijk') worden.

Door die uitvergroting kan de horror in het dagelijkse leven van Hilde gezien worden als een close-upversie van de terreur in de wereld daarbuiten. De dagelijkse rituelen van Hilde – het steeds herhaalde spel van verzorgen en sarren dat ze met de grootmoeder speelt, de vlucht in een imaginaire wereld waarin ze een andere naam krijgt, het obsessief observeren van al dan niet onbereikbare mannen – kunnen dankzij de zoomfunctie van de tekst gelezen worden als uitbeeldingen van het dagelijkse leven in een wereld waarin niet de mens maar onpersoonlijke structuren en instituties als het land, het leger en het bedrijf het voor het zeggen hebben. De link tussen beide niveaus is de vervreemding: subject en object worden niet meer in een wisselwerking verenigd. Het subject verliest zijn 'agency' en wordt een speelbal van vreemde machten 'out there' (Melley 2000, 1-16).

'Daarbuiten' hoeft niet eens zo ver weg te zijn. Het gaat niet alleen over land, leger en bedrijf, maar ook over familie en vrienden. Het verlies van 'agency' zit onmiskenbaar in het disfunctionele gezin waarin Hilde opgroeit, met onder meer een para-

noïde vader, die Hilde terroriseert en uitkaffert omdat hij denkt dat ze hem voortdurend bedriegt en beliegt (Vogelaar 1966, 108). In haar herinneringen ziet Hilde haar moeder als een koude vrouw die haar dochter zonder enig schuldgevoel achterlaat in een ziekenhuis (118). Wat Hilde wou en voelde, werd door niemand erkend. Ook niet door haar broer Herman, die haar tot intieme spelletjes dwong die haar deden walgen (153). In haar relaties met haar vrienden ('kennissen' zou een beter woord zijn) geldt een vergelijkbare gevoelloosheid en een vergelijkbaar gebrek aan erkenning. Ze is niet mooi en niet vlot in de omgang, zodat ze door de mannen niet gerespecteerd wordt; al haar relaties mislukken (46). Met andere woorden: ook in het gezin en de vriendenkring ontbreekt het Hilde aan 'agency' en voelt ze zich vervreemd. Je zou zelfs kunnen zeggen dat 'Vogelaar's zich sterk maatschappelijk geëngageerd voelen', waarover de flaptekst (1966) sprak, meer aan bod komt in deze kleine, huiselijke kring dan in de grote kring van land en leger.

Vandaar dat de bedreiging en het onpersoonlijke systeem centraal staan in het vroege proza van Vogelaar. Zo is Hilde gefascineerd door de taal en het (domino)spel. Ze ervaart die als dwangmatige structuren die haar opgelegd worden en die zorgen voor een orde die niet de hare is. De grote aandacht voor deze 'levenloze orde' (Vogelaar 1966, 207) die uit de eerste prozaboeken van Vogelaar spreekt, kan makkelijk verbonden worden met de nouveau roman à la Ricardou (1971, 235; 1972, 13), die systemen boven mensen plaatst. Maar ze sluit minstens zo nauw aan bij een kritische analyse van de maatschappelijke vervreemding. Voor de 'normale' mens lijkt de bedreiging die Vogelaars personages voelen misschien een teken van paranoia. Voor de kritische geest daarentegen is ze een diagnose van de vervreemde mens, expliciet op microniveau, impliciet op macroniveau. De vervreemding die Hilde voelt, en die door de nadrukkelijke uitwerking van de focalisatie in het lang en het breed aan de lezer wordt getoond, is indirect een analyse van de geïnstitutionaliseerde vervreemding in een (laatkapitalistisch) systeem dat steeds groter wordt zonder van aard te veranderen.

Op die manier zijn micro- en macrowereld aan elkaar vastgeklonken. De enige oplossing is ''n kink in de kabel'. Er moet een breuk komen: 'Alles zou niet meer aan elkaar gekoekt zitten, er zou 'n gat zijn: 'n kijkgat, 'n uitweg.' Het eindeloze observeren van Vogelaars hoofdfiguren past ongetwijfeld in die context en is zowel reëel symptoom als imaginaire remedie. Symptoom, omdat de maniakaal gedetailleerde straat- en huistaferelen laten zien hoe vervreemd de mens is. Remedie, omdat de personages door die gedetailleerde observaties willen zien of er niet ergens een uitweg is.

De verbindingen tussen micro en macro worden soms expliciet gelegd in tekst. Zo wordt de concurrentiële relatie tussen Hilde en de grootmoeder (die door Hilde bestolen wordt) in de wereld van de consumptie opnieuw opgevoerd. Dan komt de marxistisch geïnspireerde maatschappijkritiek toch even in zicht:

> Als ze niet moest, zou ze zeker 't grote warenhuis niet binnengaan om daar tussen de rijen opgehoopte kooplustige bijna bloeddorstige vrouwen, die nog alleen oog hebben voor hun boodschappentas en de reklame-artikelen, tussen de ene rij afdrijvende en de rij aanstouwende klerenlijven vermorzeld te worden – in die heksenketel; ze komt er niet meer levend uit (Vogelaar 1966, 200).

Ook hier gaat het om een monsterlijke scène – een heksenketel – en een dwangmatige actie die opgelegd lijkt in plaats van gewenst en gekozen. Het probleem is dat het verschil tussen die laatste, dus tussen persoonlijke keuze en objectieve dwang, verdwenen lijkt. Dat is net de vervreemding. Wat de mens wil, lijkt samen te vallen met wat hij moet willen. Hilde wil wel degelijk geld (ze vervalst de handtekening van de grootmoeder om geld van haar rekening te halen), ze wil wel degelijk een man en een normaal bestaan, maar daarmee bevestigt ze het systeem dat haar kapotmaakt. Haar gevoelens lijken gespleten: enerzijds voelt ze zich vervreemd van de buitenwereld en wil ze opgenomen worden in die wereld en dat 'normale' leven; anderzijds ervaart ze die wereld als een bedreiging. De twee polen versterken elkaar en zorgen voor een infernale spiraal van vervreemding. Ook hier is er een voortdurende dynamiek (het verlangen en de angst worden groter) zonder verandering.

Conclusie

Eindeloze beweging als stilstand, groei en accumulatie zonder vernieuwing of vooruitgang, uitdeining als herhaling – dat zijn de centrale en paradoxale karakteristieken van de eerste prozawerken van Vogelaar. Ik heb die hierboven verbonden met Vogelaars realisme, vooral met de praktische implementatie daarvan in zijn eerste verhaal en zijn eerste roman. De woekerende stilstand wordt ten eerste gerealiseerd door de hypertrofie van niet-narratieve technieken, meer bepaald de beschrijving (soms in de vorm van collages en lijsten), de dialoog (in losse fragmenten en vrije directe rede) en de metaforiek (waarbij de aaneenknoping van beelden de narratieve opeenvolging vervangt). Al die technieken zorgen voor voortdurende verschuivingen terwijl ze toch elke vooruitgang in de verhaalwereld blokkeren.

Ten tweede snijden de verhalen en romans van Vogelaar stukken uit de werkelijkheid. Via de extreme aandacht voor de focalisatie en de ruimtelijkheid – ten koste van de actie en de tijd – krijgen die fragmenten iets beklemmends en werken ze vervreemdend. Tegelijkertijd worden de stukken zo nadrukkelijk bekeken en zo vaak met minimale variaties verwoord, dat er voortdurend minuscule verschuivingen optreden. De fragmenten zijn geen stillevens, maar lijken zelf te leven. Dat dynamische aspect van het fragment wordt verstevigd door het inzoomen, de close-up, en dat is de derde centrale techniek in Vogelaars vroege proza. Zijn figuren zoomen in op hun

eigen kleine wereld, die daardoor monsterlijk wordt, niet alleen in de zin van angstaanjagend, maar ook in die van een voorbeeld, een staal. Hun kleine wereld is een staal dat, als monster, een goed beeld geeft van de grote wereld.

Die krijgt vorm via de vierde tekstuele strategie van Vogelaars vroege proza, namelijk de analyse (inzoomen) en omkadering (uitzoomen) van het menselijke verlangen als een paradoxale omarming van het onpersoonlijke systeem dat het verlangen bedreigt en doet omslaan in angst. Het gevoel van bedreiging dat op bijna elke bladzijde van Vogelaars vroege proza voelbaar is, staat in het oog van de storm. Zijn personages willen naar buiten en naar binnen, ze willen een normaal leven en verachten dat, ze willen zich overgeven aan een onpersoonlijk systeem en zo hun persoonlijk geluk vinden. Die tegengestelde verlangens zorgen opnieuw voor een dynamiek die in zichzelf rondtolt en zodoende niet leidt tot verandering of verbetering. Het is de dynamiek van land, leger en bedrijf, en impliciet van de laatkapitalistische consumptiemaatschappij. In het latere proza van Vogelaar wordt die brede context geëxpliciteerd. Of dat samengaat met een verschuiving of zelfs een verandering in de vier tekstuele strategieën die ik hier behandeld heb, zou nader onderzocht moeten worden. Dan zou kunnen blijken of een schrijver kan slagen waar zijn personages falen.

Literatuur

BAETENS 1987

J. Baetens, *Aux frontières du récit. Fable de Robert Pinget comme nouveau nouveau roman.* Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1987.

BEEKMAN 1993

K.D. Beekman, 'Le nouveau roman comme étiquette', in: H. Ritter & A. Schulte Nordholt (red.), *La révolution dans les lettres: textes pour Fernand Drijkoningen*. Amsterdam, Rodopi, 1993, 357-366.

BEEKMAN 1994

K. Beekman, 'Changing Labels: From "Experimental" to "Postmodern" Prose', in: K. Beekman (red.), *Institution & Innovation*. Amsterdam, Rodopi, 1994, 131-143.

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

DERRIDA 1967

J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris, Minuit, 1967.

HAMON 1981

P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif.* Vierde editie als *Du descriptif.* Paris, Hachette, 1993.

HERMAN & VERVAECK 2005
L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanlyse*. Nijmegen, Vantilt, 2005.

JANSSEN 1994
S. Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum, Verloren, 1994.

MELLEY 2000
T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca, Cornell University Press, 2000.

MERTENS 1988
A. Mertens, 'La ville métaphorique dans l'œuvre de J.F. Vogelaar', in: M. Müller & B. Rebel (red.), *Metropolis. Avantgarde: Interdisciplinary and International Review*. Amsterdam, Rodopi, 1, 1988, 143-158.

PHELAN 1989
J. Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

RICARDOU 1971
J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971.

RICARDOU 1972
J. Ricardou, 'Le Nouveau Roman existe-t-il?', in: J. Ricardou & F. van Rossum-Guyon (red.), *Nouveau Roman: Hier, Ajourd'hui. I. Problèmes Généraux*. Paris, Union Générale d'Éditions 10/18, 1972, 9-20.

ROBBE-GRILLET 1963
A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1979.

SARTRE 1938
J.-P. Sartre, *La nausée*. Paris, Gallimard, 1972.

SARTRE 1943
J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1999.

SÈVE 2010
B. Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*. Paris, Seuil, 2010.

STERNBERG 2003a
M. Sternberg, 'Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)', in: *Poetics Today*, 24, 2, 2003, 297-395.

STERNBERG 2003b
M. Sternberg, 'Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)', in: *Poetics Today*, 24, 3, 2003, 517-638.

TODOROV 1970
T. Todorov. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1970.

VERVAECK 2007
B. Vervaeck, 'De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman', in: E. Brems, H. Brems, D. de Geest & E. Vanfraussen (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw.* Leuven, Peeters, 2007, 133-165.

VERVAECK 2008
B. Vervaeck, 'Gerard Walschap en de nouveau roman. Over cellen, skeletten en eunuchen', in: *Spiegel der Letteren*, 50, 1, 2008, 41-70.

VERVAECK 2013
B. Vervaeck, 'De Nouveau Roman in Nederland en Vlaanderen rond 1965. Cees Nooteboom en Hector-Jan Loreis', in: *Nederlandse letterkunde*, 18, 2, 2013, 122-145.

VITSE 2008
S. Vitse, *Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in poststructuralisme, Ander Proza en postmodern proza*. Brussel, VUB proefschrift, 2008, 2 delen.

VITSE 2010
S. Vitse, *Tekstbestanden*. Aalst, het balanseer, 2010.

VITSE 2011
S. Vitse, 'Vogelaar tussen Robbe-Grillet en Wiener?', in: L. Bernaerts, C. De Strycker & B. Vervaeck (red.), *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur/ Hedendaagse perspectieven*. Gent, Academia Press, 2011, 45-59.

VITSE 2014
S. Vitse, 'Vogelaar als criticus', op: *De Reactor*, 30/01/2014, geraadpleegd 21 januari 2016 op http://www.dereactor.org/delaatstestelling/detail/vogelaar_als_criticus/

VITSE 2015
S. Vitse, 'De utopische methode. De poëticale positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig', in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

VOGELAAR 1965
J. F. Vogelaar, *De komende en gaande man*. Amsterdam, Meulenhoff, 1965.

VOGELAAR 1966
J. F. Vogelaar, *Anatomie van een glasachtig lichaam*. Amsterdam, Meulenhoff, 1966.

VOGELAAR 1967
J. F. Vogelaar, *Vijand gevraagd*. Amsterdam, Meulenhoff, 1967.

VOGELAAR 1968
J. F. Vogelaar, *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* Amsterdam, Bezige Bij, 1975.

VOGELAAR 1968b
J. F. Vogelaar, *Het heeft geen naam*. Amsterdam, Meulenhoff, 1968.

DE WISPELAERE 1973
P. de Wispelaere, 'Het proza', in: K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973, 11-40.

WOLF 2005
W. Wolf, 'The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation', in E. Müller-Zettelmann & M. Rubik (red.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam, Rodopi, 2005, 21-56.

Waarom men niet naar het leven kan schrijven

Documentaire sporen in 'Ik in kapitaal'

Lieselot De Taeye

In zijn bespreking van de romans *Mannekino* (1968) en *De Sirkelbewoners* (1970) van Sybren Polet komt J.F. Vogelaar tot de volgende stellingname:

> Vragen naar het realiteitsgehalte van deze twee romans wil niet zeggen dat alleen gezocht wordt naar verspreide uitspraken en meningen of rechtstreekse verwijzingen naar aktuele gebeurtenissen (wat gemeenlijk als de 'visie' van de auteur geboekt staat), maar naar de betekenis die de romans in hun geheel geven aan bepaalde aspekten van de realiteit. Dit is een vorm van dokumentaire literatuur die niet een positivistiese verzameling van feiten is (Vogelaar 1973, 242).

Vogelaar kent hier het label 'dokumentaire literatuur' toe aan twee romans. Hij beklemtoont dat hij de term niet in de traditionele betekenis van zuiver feitelijk gerichte literatuur gebruikt, maar dat volgens hem ook teksten die een inzicht bieden in maatschappelijke tendensen en structuren ermee aangeduid kunnen worden. Door twee vormen van documentaire literatuur tegenover elkaar te zetten, onderscheidt Vogelaar verschillende visies op werkelijkheidsweergave in literatuur. De ene groep van documentaire boeken zou enkel een oppervlakkige verzameling van feiten zijn, terwijl een andere groep die 'positivistiese' aanpak niet volgt en veeleer de dieptestructuren ontleedt die aan de feiten ten grondslag liggen.

De vraag hoe literatuur zich kan of moet verhouden tot de buitenwereld hield J.F. Vogelaar sterk bezig, zeker in de vroege periode van zijn schrijverschap. Die belangstelling komt vooral in zijn kritische werk naar voren. De verhouding ten opzichte van de werkelijkheid, en vanuit Vogelaars marxistische denkkader betekent dat in de eerste plaats de sociaal-politieke aspecten van de werkelijkheid, was zelfs hét beoordelingscriterium voor de boeken die Vogelaar tussen 1971 en 1974 besprak, onder andere in recensies voor *De Groene Amsterdammer*. Die teksten werden later verzameld in *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren* (1974) samen met enkele meer algemene stellingnames over literatuurkritiek en artikelen die elders gepubliceerd waren. In *Raster* verschenen daarnaast enkele stukken waarin Vogelaar zijn marxistische visie

op de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid uiteenzette, zoals 'Topografie van een materialistiese literatuurtheorie' (in *Raster* 4, nr. 3) en 'Literatuur in diskussie' (in *Raster* 4, nr. 2), waarin Vogelaar, samen met H.C. ten Berge, J. Bernlef, Rein Bloem en Gerrit Kouwenaar de literatuur van die tijd besprak. Vogelaar redigeerde bovendien ook *Kunst als kritiek* (1972) waarin hij teksten samenbracht van (neo-)marxistische denkers als Theodor Adorno, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Lucien Goldmann en Georg Lukács.

Wie er Vogelaars eigen werk op naslaat om de verhouding tot de buitenwereld te onderzoeken, vindt op het eerste gezicht weinig bruikbaar materiaal terug. Vanaf Vogelaars prozadebuut *De komende en gaande man* (1965) wordt het in ieder nieuw werk moeilijker om aanknopingspunten met de actuele wereld in de tekst te ontdekken. In *Kaleidiafragmenten* (1970) krijgt de lezer montages van fragmenten, die je wel kan opvatten als een weergave van de taal- en tekstproductie in een maatschappij, maar door het gebrek aan een narratieve of referentiële context zijn ze bijna niet meer te verbinden met de buitenwereld. Rein Bloem sprak over 'berichten uit onze samenleving waar niets van te maken valt' (Bloem 1973, 332). Volgens Sven Vitse beantwoordt Vogelaars proza, in tegenstelling tot zijn theoretische teksten waarin een meer marxistische, ideologiekritische literatuuropvatting op de voorgrond komt, veeleer aan een formalistische poëtica, waarin vervreemding en de-automatisering van de taal voorop staan (2008, 298-307). Werkelijkheidsrepresentatie verdwijnt daarbij naar de achtergrond, of beter: wordt buiten het literaire proza gehouden. De tekst wil vooral het instrument waarmee we vorm geven aan de buitenwereld, met name de taal, anders instellen door het volledig uit elkaar te halen en aan ongewone tests te onderwerpen.[1]

Een uitzondering op deze algemene typering van Vogelaars werk vormt de korte prozatekst 'Ik in kapitaal', die verscheen in de bundel *Het mes in het beeld* (1976). Daar zorgt de montagetechniek wel voor fragmentering en een ontregelde schriftuur, maar omdat er een centraal onderwerp is, namelijk de figuur van de ondernemer, lijkt deze tekst meer dan Vogelaars andere werken een beeld te construeren van een werkelijkheid die buiten de tekst ligt. Hier valt van de 'berichten uit onze samenleving' dus wel nog iets te maken. In dit artikel wil ik daarom nader onderzoeken welke opvattingen over documentaire literatuur in 'Ik in kapitaal' naar voren komen. Welke verhouding claimt de tekst ten opzichte van 'de buitenwereld': functioneert hij als foto, als lachspiegel of veeleer als commentaar of antibeeld? Als er in de tekst een analyse of een beeld van de buitenwereld tot stand komt, op welke manier gebeurt dat dan?

In plaats van Vogelaars 'Ik in kapitaal' meteen te lezen in het licht van zijn eigen visie op literatuur wil ik eerst het standpunt innemen van een hedendaagse academische lezer die geen uitgebreide voorkennis heeft van het oeuvre van de auteur. In de hoop dat die kunstmatige onwetendheid nieuwe inzichten oplevert, vertrek ik van de recente discussies en theoretische inzichten over fictioneel en non-fictioneel discours

in literatuur. Binnen dat domein zijn verschillende denkkaders ontwikkeld om de verhoudingen tussen tekst, mens en werkelijkheid te bestuderen.

Fictie of non-fictie?

In het huidige onderzoek bestaan verschillende opvattingen over wat nu het wezenskenmerk is van fictie en non-fictie naast elkaar. Traditioneel legt men het zwaartepunt bij de inhoud (hierbij horen ook de hedendaagse semantische en ontologische benaderingen, zoals de fictional worlds-theorie, zie Pavel 1986 en Ryan 1991). Doorslaggevend voor fictie is dan dat het 'verzonnen' is: het complex van gebeurtenissen dat in de tekst geëvoceerd wordt, heeft geen tegenhanger in de actuele wereld. Non-fictie daartegenover verwijst wel naar feiten. Recenter zijn de definities van fictie en non-fictie als een manier van schrijven. In tegenstelling tot de vorige benadering gaat het hierbij, volgens de klassieke narratologische tweedeling, niet om het verhaal, maar wel om de vertelling.[2] Typische technieken en tekstuele genreconventies wegen volgens deze benadering zwaarder door voor de erkenning van een tekst als fictie of non-fictie dan de vraag of iets nu verzonnen is of niet. Onderzoekers als Dorrit Cohn (1999) en Ansgar Nünning (1999) hebben enkele fictionele genrekenmerken opgelijst (naast pragmatische en inhoudelijke criteria), die vooral als conventies van de roman bekend staan: de aanwezigheid van een vertellersinstantie die andere opvattingen heeft dan de auteur over wat echt is en wat niet, de weergave van gedachten van derde personen, en bij uitbreiding: het gebruik van de onvoltooid verleden tijd of de aanwezigheid van metafictie. Voor non-fictie gaat het dan om genrekenmerken als datumweergave in dagboeken of de externe focalisatie in een krantenartikel. Daarnaast kunnen paratekstuele kenmerken, zoals titels en genre-aanduidingen op de cover, en het medium waarin de tekst gepubliceerd wordt, de lezer wijzen op deze conventies en spelen ze een rol bij de interpretatie als fictie of non-fictie.

Een derde benadering stelt het pragmatische aspect van het lezen centraal en zegt dat de (gereconstrueerde) intentie van de auteur of de houding van de lezer doorslaggevend is voor wat fictie is en wat non-fictie (Currie 1990, Walton 1990). De lezer is immers niet gebonden aan de waarachtigheid of de genreconventies van de tekst en kan geheel tegen deze indicaties in lezen. Historisch gezien zijn de ideeën over waarachtigheid en de genreconventies die daarmee te maken hebben bovendien aan verandering onderhevig. De (historische en literaire) context waarin geschreven en gelezen wordt en de voorkennis van de lezer over de auteur bijvoorbeeld moeten dan in rekening genomen worden als belangrijke factoren in het functioneren van een tekst als fictie of non-fictie.

Er zijn ook pogingen geweest om de voorgaande drie benaderingen in een bredere theorie te integreren. De meest courante benadering is om ze als een uitbreiding van

elkaar te beschouwen. De meeste onderzoekers zijn het er immers over eens dat fictie altijd iets te maken heeft met 'verzonnen inhoud' (Schaeffer 2013, 17), maar de vormgerichte benadering betrekt ook de manier waarop die verzonnen hoedanigheid in tekstuele conventies verankerd wordt in de interpretatie, terwijl het pragmatische onderzoek ook nog eens de bredere context en de invloed van auteur en lezer in rekening neemt om de werking van die conventies te bestuderen. Het oordeel van de lezer is in deze benadering doorslaggevend, maar de signalen binnen en buiten de tekst, naast de historische context en de voorkennis van de lezer, dragen noodzakelijkerwijs bij aan een interpretatie als fictie of non-fictie.

In dit artikel ga ik uit van die opvatting. Dat is een geheel andere insteek dan die die Vogelaar zelf hanteerde voor wat hij documentaire literatuur noemde. Voor mij gaat het niet in de eerste plaats over de marxistische theorieën die zich buigen over de relatie tussen maatschappelijke structuren en werkelijkheidsrepresentatie – al komen die in dit artikel ook aan bod. In mijn benadering van documentaire literatuur ligt het zwaartepunt bij de lezer;[3] volgens mij is voor documentaire literatuur een non-fictioneel leeseffect dominant. Vanuit die aanname kan ik ook de bredere literaire context en de genre-conventies van fictie en non-fictie in mijn analyse betrekken. In een artikel uit 2015 betoogde ik bovendien dat dat non-fictionele leeseffect in documentaire literatuur thematisch verbonden wordt met een maatschappelijke (en niet, zoals gangbaar is voor bijvoorbeeld een dagboek, een persoonlijke) werkelijkheid (De Taeye 2015, 3). Wat ik hier wil onderzoeken zijn de verschillende manieren waarop dat effect ingevuld kan worden: er kan een beschrijving of een analyse gegeven worden van een nieuwswaardige gebeurtenis of een publiek persoon, er kan een kritiek geformuleerd worden op een bepaalde sociale of politieke toestand of er kan uit de tekst indirect een inzicht tot stand komen over de samenleving.

Dat een non-fictioneel leeseffect dominant moet zijn, betekent eveneens dat sommige documentaire literatuur ook een fictie-effect kan oproepen, of omgekeerd, dat bij een romanlezer een bijkomstig non-fictioneel leeseffect tot stand kan komen. In beide gevallen gaat het om een niet-dominant effect. In grensgevallen en hybride voorbeelden kunnen er dan weer tegenstrijdige effecten tot stand komen. Vaak zegt men dan dat het onderscheid tussen fictie en non-fictie vervalt, maar ik wil in mijn benadering het verschil niet al te snel opgeven. Stacie Friend argumenteerde immers op basis van empirisch onderzoek dat het onderscheid tussen de twee categorieën de interpretatie van een tekst in sterke mate stuurt (Friend 2012, 200-201). Er zijn theoretici die om een deel van de problematische gevallen op te lossen een opdeling maken tussen het macroniveau en het microniveau van de tekst, waar fictie- en nonfictiesignalen op een hiërarchische manier tegenover elkaar staan (Skov Nielsen e.a. 2015; Stock 2011). Een roman kan bijvoorbeeld verwijzen naar bestaande mensen, steden of andere entiteiten of er kan bijvoorbeeld een interview in staan, maar als die

elementen ingebed zijn in een fictionele macrostructuur, maken ze de hele tekst niet per se non-fictioneel. Andere onderzoekers zien de verschillende mogelijke signalen als een fuzzy set van niet-essentiële eigenschappen waarbij van geval tot geval kan verschillen wat de doorslag geeft bij de globale interpretatie als fictie of non-fictie (Friend 2012, 187-188). De verschillende signalen hoeven dus niet per se allemaal in een richting te wijzen of netjes hiërarchisch geordend te zijn. In een realistische roman kan vaak een kritiek op de samenleving gelezen worden, maar daarom hoeven we de tekst nog niet non-fictioneel te noemen, de fictieve personages zijn in dat geval de doorslaggevende signalen. Dan zijn er nog altijd die gevallen waarbij er geen enkele factor als bepalend aangeduid kan worden in de interpretatie. Dan is er geen dominant fictie- of non-fictie-effect, maar zweeft of alterneert de interpretatie tussen de twee categorieën (Friend 2012, 203-205).

Het valt te verwachten dat 'Ik in kapitaal', net zoals Vogelaars andere werken, een experimentele insteek heeft en daardoor eerder een gelaagd grensgeval zal zijn dan een klassiek serieproduct. Om die reden zal ik de verschillende theoretische benaderingen in wat volgt apart toetsen aan de tekst. Zoals gezegd neem ik het pragmatische niveau (waarbij ik naga of er een dominant non-fictie-effect is) als uitgangspunt en bekijk ik welke verschillende signalen binnen en buiten de tekst een lezer kunnen sturen in zijn of haar interpretatie. Ik onderzoek eerst de referentialiteit van de tekst; daarna ga ik na welke genreconventies in 'Ik in kapitaal' te herkennen vallen. In het derde deel bekijk ik of Vogelaars positionering in de context van de jaren zestig en zeventig ook een tekstextern signaal kan zijn.

Deel I: Non-fictie als niet-verzonnen inhoud

Als we non-fictie opvatten als teksten met een referentiële inhoud,[4] zoals in de semantische fictionaliteitstheorieën gebruikelijk is, dan komen we al snel uit bij wat Vogelaar afwijzend 'een positivistiese verzameling van feiten' noemde. We kunnen toch even nagaan in hoeverre 'Ik in kapitaal' lijkt op dat soort teksten. Daarvoor moeten we referenties gaan natrekken en bronnen controleren.

'Ik in kapitaal' bevat veel feitelijke informatie: de eigennamen in de tekst verwijzen meestal naar werkelijk bestaande concerns en grootindustriëlen die van belang waren in het bedrijfsleven van de jaren zeventig en vroeger. Zo worden Nederlandse ondernemingen (en hun leiders) besproken, zoals het houtverwerkingsbedrijf Bruynzeel en de supermarktketen Albert Heijn, maar ook Amerikaanse firma's, zoals General Motors en het chemieconcern DuPont. Wat over die bedrijven gezegd wordt, stemt grotendeels overeen met bronnen die een duidelijk non-fictionele signatuur hebben, zoals *Het biografisch woordenboek van Nederland*, *Encyclopædia Britannica* en *Encyclopedia of American Business History*.[5]

Enkele details uit de tekst zijn wel in tegenspraak met wat in feitelijke bronnen te vinden is. De heer Dokker op p. 26 is een niet-bestaande figuur en de informatie over de bedrijfsfiguren en firma's klopt af en toe ook niet. Van Cornelis Verolme, een Nederlandse scheepswerfmagnaat, wordt bijvoorbeeld gezegd: 'Bijna is het zover. [Hij] geeft op vrijdag 4 september a.s. de pijp aan Maarten (zie foto)' (12). De ongewone, toekomstige formulering van het doodsbericht en het ontbreken van de foto maken duidelijk dat dit geen betrouwbaar feitenrelaas kan zijn. De man in kwestie leefde ook nog enkele jaren na de publicatiedatum van 'Ik in kapitaal' (meer bepaald tot in 1981, zie Dirkzwager 2013). Dergelijke speelse loopjes met de waarheid zijn echter niet dominant. Wat verzonnen is, maakt ook niet de kern uit van de feitelijke verhalen, maar eerder de franje. We kunnen de tekst, ondanks de fictieve verhaalelementen, daarom niet op één lijn zetten met traditionele verhalende fictie, zoals de roman, waar vaak de protagonisten noch de centrale gebeurtenissen en beschrijvingen verwijzen naar de bestaande werkelijkheid. Ondanks de fictieve elementen verwijst 'Ik in kapitaal' dus geregeld op een behoorlijk directe manier naar de buitenwereld (of dat komt althans uit het bronnenonderzoek naar voren).

Dat betekent niet dat we de tekst zomaar non-fictie kunnen noemen. Door het ontbreken van een overkoepelend verhaal vallen er geen algemene uitspraken te doen over de referentiële aard van de tekst. De stukken waarin fabrieksbazen en bedrijven bij naam worden genoemd, staan immers naast minder specifieke passages. Op p. 20-22 wordt bijvoorbeeld het uiterlijk van de (universele) ondernemer beschreven in een montage van losse, elkaar soms tegensprekende citaten. In dergelijke stukken zijn er bijna geen referentiële verwijzingen te vinden en is het voor elke uitspraak moeilijk na te gaan wie precies in welke context spreekt. De fragmentaire vorm van 'Ik in kapitaal' maakt dus een systematische inhoudelijke controle onmogelijk.

In de montage-stukken kan er evenwel een abstractere referentialiteit herkend worden. De verzameling van uiterlijke beschrijvingen verwijst dan niet naar een reeks specifieke gevallen, maar wel naar een algemener fenomeen, in dit geval het voorkomen van de ondernemer. Iets vergelijkbaars gebeurt ook in een realistische roman: de hoofdpersonages die daarin optreden zijn meestal verzonnen, ze stemmen niet helemaal overeen met bestaande personen, maar ze worden wel geregeld beschouwd als vertegenwoordigers van een bepaalde klasse of type mensen. Algemeen gezien komt in 'Ik in kapitaal' een soortgelijk abstract beeld tot stand, maar dan op een minder conventionele manier: de montage van diverse fragmenten is een veelkleurig portret van de klasse van kapitaalkrachtige figuren rond de jaren zeventig. Dat soort van referentialiteit leunt aan bij Vogelaars omschrijving van een tweede, verkieslijker soort documentaire literatuur, waarbij de schrijver dieptestructuren toont in de plaats van specifieke gevallen te belichten. Het is natuurlijk heel wat moeilijker om dat abstracte beeld of die dieptestructuren te controleren op hun 'werkelijkheidswaarde'.

We botsen bij de semantische benadering ook nog op een tweede probleem: Vogelaar expliciteert meerdere keren dat de onderdelen van 'Ik in Kapitaal' al een zekere bestaansgeschiedenis met zich meedragen. In de volgende metacommentaar wordt bijvoorbeeld aangegeven dat de tekst opgebouwd is uit citaten: 'In de vorige paragrafen reproduceerden wij een aantal momentopnamen, werden zakenlieden geportretteerd (en face/en profile), met eigen woorden of die van hun ghost-writers' (46). De specifieke informatie over de ondernemers staat in de genoemde tekstflarden niet op de voorgrond, maar wel de manier waarop zij en hun medestanders zich van taal bedienen om zichzelf op een gunstige manier voor te stellen. Die talige verschijningsvorm van de geciteerde berichten en de manier waarop die de fictionaliteit of de feitelijkheid van de tekst stuurt, kan onvoldoende in rekening genomen worden als we enkel naar de inhoud kijken (taal wordt in een semantische benadering van fictionaliteit en feitelijkheid al gauw als evident of transparant verondersteld). Om de diversiteit van de verhoudingen tussen tekst en buitenwereld in 'Ik in kapitaal' beter te analyseren, moeten we dus op zoek naar een andere focus.

Deel II: Non-fictie als een manier van schrijven

We kunnen bijvoorbeeld bekijken welke tekstuele kenmerken conventioneel verbonden worden met fictionaliteit of feitelijkheid, zoals gangbaar is in de tweede groep fictionaliteitsbenaderingen die ik beschreef. In 'Ik in kapitaal' zijn weinig structuren terug te vinden die meestal in romans voorkomen: er worden geen gedachten van derde personen weergegeven, er treedt geen alwetende verteller op. De tekst doet ons veel vaker denken aan non-fictionele teksten zoals memoires, interviews, reportages en wetenschappelijke studies. Die non-fictionele genres verschijnen echter op een eigenaardige manier. In dit onderdeel ga ik eerst dieper in op de manieren waarop de genoemde genres aanwezig zijn. Vervolgens bespreek ik de impact van het montageprincipe, dat op verschillende niveaus toegepast wordt.

Non-fictionele genres

'Ik in kapitaal' opent met een korte paragraaf waarin een 'ik' aankondigt een boek te schrijven over wat hij of zij 'als ondernemer [heeft] mogen volbrengen' (11). De 'ik' die in dit stukje spreekt kunnen we identificeren als Cornelis Verolme, want hij geeft aan het te willen hebben over 'de opwaartse vlucht' (11) van het gelijknamige concern en de manier waarop hij zijn kapitaal zonder hulp heeft opgebouwd. Naast de referentiële verwijzingen naar Verolme en zijn bedrijf kan een lezer in het genoemde stukje ook de typische thematische beginselen van het memoires-genre herkennen: een succesvol persoon geeft een overzicht van de zaken die hij of zij verwezenlijkt heeft en beschrijft daarbij de overwonnen hindernissen en tegenkantingen. Het stuk is ove-

rigens gebaseerd op de echte memoires van Verolme, die in 1971 verschenen. Er komen letterlijke citaten uit terug in 'Ik in kapitaal', bijvoorbeeld: 'Ik heb gemeend, dat ik mijn landgenoten iets had te zeggen, ook als één der laatste grootondernemers in Nederland, daarbij de hoop koesterend, dat velen de tijd zullen nemen om naar mij te luisteren' (Verolme 1971, 8).[6] Het bijvoegsel 'in Nederland' is in 'Ik in kapitaal' verdwenen uit dit citaat. Minder compatibel met de traditionele opzet van memoires is daarnaast dat elk 'ik' in het korte fragment cursief staat gedrukt in Vogelaars versie, wat uiteraard in de oorspronkelijke tekst niet het geval was. De egocentrische inslag van de tekstsoort en de vertekeningen die het genre wel moet induceren worden daarmee in de verf gezet. Vogelaar problematiseert op die manier de feitelijke waarde die vaak aan memoires toegekend wordt; de focus op één persoon kan de zaken enkel vertekenen. De beklemtoonde 'ik'ken geven bovendien betekenis aan de titel van de hier besproken prozatekst: kapitaalkrachtige figuren (een 'ik' met kapitaal) worden hier voorgesteld als zelfzuchtige personen (zetten hun 'ik' in kapitaal).[7]

Een ander non-fictioneel genre dat in 'Ik in kapitaal' opduikt is het interview, een journalistieke vorm waarin een gesprek tussen een ondervrager en een ondervraagde geëvoceerd wordt.[8] Een volledig interview, dat losstaat van de rest van de tekst en een duidelijk begin en einde heeft, is niet aanwezig in 'Ik in kapitaal',[9] maar op verschillende plekken vinden we thematische en vormelijke kenmerken van het genre terug. De paragraaf 'Het hart van de zakenman' bestaat bijvoorbeeld uit korte fragmenten waarin telkens een 'ik' een korte toelichting geeft over zijn[10] familiale achtergrond, zijn loopbaan als ondernemer of zijn meningen over sociaal-politieke kwesties. Hoewel er geen uitgebreide vragen weergegeven worden, verwijzen citaten als 'U vraagt of macht, het weten dat men macht bezit, ook een vorm van geluk is?' (30) wel naar een interviewer die niet in beeld komt. Tussen de antwoorden staan bovendien cursieve passages met beschrijvingen van de plaats waar het vraaggesprek plaatsvindt (het huis van de ondernemer of zijn kantoor) en de manier waarop de geïnterviewde zich gedraagt: '*De heer Brouwer, zich sneller en jonger bewegend dan in het Shell-gebouw, schenkt wijn en praat door de (huis)telefoon met zijn vrouw, wier glas wijn even later door de butler 'kom maar binnen, Kees' wordt gehaald*' (32).

De tekst gaat echter op meerdere vlakken in tegen de conventies van het journalistieke interview. Zo valt uit de opeenvolgende antwoorden helemaal geen rechtlijnig vraaggesprek te reconstrueren; ze staan eerder los van elkaar. De ikken die spreken lijken daarnaast niet te verwijzen naar één en dezelfde persoon: de meningen sluiten niet altijd bij elkaar aan en de verschillende getuigenissen zijn soms tegenstrijdig, zoals 'mijn vader was de zoon van een boer' (27) en 'Zoon en kleinzoon ben ik van een dorpssmid' (29). In de cursieve tussenpassages worden bovendien telkens verschillende ondernemers bij naam genoemd: naast bovengenoemde Brouwer, krijgen ook Willem Bruynzeel en dr. Kroese een beschrijving. 'Het hart van de zakenman' is, net als de verzameling uiterlijke beschrijvingen uit de vorige paragraaf, een montage

van verschillende flarden interview. Door de heterogene inhoud van de citaten krijgt de lezer een veelzijdig beeld van de ondernemer in plaats van een gedetailleerd portret van één specifieke vertegenwoordiger van de beroepsgroep.

De tekst wijkt nog op andere manieren af van het conventionele interview. De losse uitspraken worden zoals gezegd niet voorafgegaan door de vragen van een interviewer, maar wel door vet gedrukte tussentitels waarin de geïnterviewde meteen al spreekt en duidelijk maakt hoe hij zichzelf het liefst geportretteerd ziet, zoals: 'Onze gezonde kijk' (34) of 'Mijn vorm van socialisme' (38). Het effect hiervan is dat het genre van het interview, dat vaak als een neutraal informatievehikel beschouwd wordt, hier opgevoerd wordt als middel van onbeschaamde en misleidende zelfpromotie, net zoals dat bij de memoires het geval was. Bij de tussentitels valt overigens opnieuw het gebruik van de voornaamwoorden in de eerste persoon op. De eerste veertien beginnen bijvoorbeeld allemaal met het possessivum 'mijn', wat de connotatie van bezitterigheid versterkt.

Onder de paragraaf die als titel 'Een interview' (26) heeft, vinden we een andersoortige vervorming van het genre terug. De uitspraken van de (fictieve) heer Dokker worden in dit fragment voortdurend onderbroken door commentaren en gedragsbeschrijvingen tussen haakjes. Aan het eind van het fragment worden die toevoegingen zelfs compleet ongeloofwaardig: de heer Dokker zwelt op en zweeft naar het plafond alvorens geheel te verdwijnen. Soms gebeurt het natuurlijk wel in conventionele interviews dat een betekenisvolle handeling tussen haakjes weergegeven wordt, zoals '(lacht)' of '(kijkt bedenkelijk)', maar deze bijvoegsels worden nooit belangrijker dan het gesprek dat weergegeven wordt. In deze zin 'Ik heb dus snel (trekt de kniën hoog op) beslissingen (wiegen van het hoofd) van vérstrekkende betekenis (met enkele karateslagen wordt de makette op het dressoir verbrijzeld) kunnen nemen (maakt gebaar van geld tellen)' (26) verdringen de weinig professionele handelingen de typische zakenmannentaal bijna geheel, waardoor de ernst en geloofwaardigheid ervan ondermijnd worden.

Een tweede journalistieke vorm die de lezer herkent in 'Ik in kapitaal' is de (onderzoeks)reportage. Kenmerkend voor dat genre is de aanwezigheid van een reportersfiguur die iets ter plekke gaat observeren. Vaak bestaat een reportage uit meer dan enkel dat verslag en worden er verschillende non-fictionele genres in opgenomen (zoals het interview of de bronnenstudie), maar anders dan in de hier besproken tekst worden die dan ingebed in het overkoepelende relaas van de onderzoeker. Op p. 22-24 van 'Ik in kapitaal' geeft een reportersfiguur wel toelichting bij een project waarin hij of zij op zoek gaat naar de mens achter de ondernemer, over wie in de meeste gevallen veeleer negatieve dingen gezegd worden:

> Behalve dat deze uitlatingen vaak ingegeven zijn door jaloezie en frustratie over eigen onvermogen worden ze zelden of nooit met harde feiten

> gestaafd, hetgeen te denken geeft. Ik heb geprobeerd de rol van verslaggever te spelen, en wanneer ik met een eerlijk verslag nieuwe gegevens heb verstrekt en tevens tot een dieper en genuanceerder inzicht in het bedrijfsleven van Nederland en deszelfs leidende figuren bijgedragen heb, dan ben ik in mijn voornemen geslaagd (Vogelaar 1976, 22-23).

Opvallend is dat ook hier de onbetrouwbaarheid van een non-fictioneel genre op de voorgrond gebracht wordt. De reporter stelt zijn verslag voor als een eerlijke weergave van 'harde feiten', maar geeft tegelijk toe niet op een neutrale manier te kunnen kijken naar zijn onderzoeksobject. Hij beschrijft immers hoe hij met veel industriëlen die hij tijdens zijn onderzoek ontmoette goed bevriend is geworden (23).

Interessant in dat licht is het fragment over John Donovan op p. 63-65, een Amerikaanse ondernemer die nooit vergoed werd voor de drie slecht functionerende (en daardoor onveilige) schoolbussen die hij bij General Motors kocht. Dit stuk is een adaptatie van een Amerikaans artikel uit 1972 in de verhalende stijl van het New Journalism.[11] Vogelaar vertaalde de tekst voor een deel, maar zijn bewerking wijkt ook af en toe af van de oorspronkelijke tekst. Het volgende stuk is een samenvatting van een gebeurtenis die in de brontekst uit het perspectief van de journalist werd verteld.[12] De gecursiveerde woorden hebben bovendien geen equivalent in het Engelstalige artikel:

> Ten slotte kreeg Donovan op 9 december 's avonds toch bezoek van 3 mensen van G.M. omdat ze vernomen hadden dat een joernalist zich in de zaak gemengd had. Deze was namelijk zeer begaan met het lot van de schoolkinderen *en zijn krant* (Vogelaar 1976, 64, mijn cursivering).

Door die toevoeging wordt beklemtoond dat de reporter geen neutrale figuur is, maar ook zijn eigen belangen nastreeft. Het reportagegenre, zoals het onder andere door de New Journalists beoefend werd, en de methodologische overtuigingen die erachter zitten, worden op die manier geproblematiseerd.

Hetzelfde gebeurt bij een laatste genre waarvan in 'Ik in kapitaal' vormelijke kenmerken terug te vinden zijn, namelijk de wetenschappelijke studie. Op p. 13-14 staat bijvoorbeeld een geannoteerd citaat. De tien voetnoten eronder bevatten echter geen verhelderende informatie, maar eerder lukrake associaties met de aangeduide woorden. 'Ik in kapitaal' geeft ook een geordende indruk: de tekst bestaat uit 3 hoofdstukken, die op hun beurt in verschillende paragrafen onderverdeeld zijn. De eerste drie van die paragrafen ('de hoofdpersoon', 'de explikateur', 'het publiek') lijken de tekst netjes te structureren, maar al snel wordt duidelijk dat een systematische opbouw geheel ontbreekt.

Deze kleine vervormingen van de traditionele non-fictionele teksten kunnen we beschouwen als parodie, omdat de ernst en stelligheid van die gevestigde genres door

die vormelijke en thematische aanpassingen geridiculiseerd worden.[13] Het gevolg van het humoristische effect is in 'Ik in kapitaal' dat de legitimiteit van de geparodieerde genres ondergraven wordt.

Montage

Uit het voorgaande bleek dat, naast de parodie, de montagetechniek in 'Ik in kapitaal' gebruikt wordt om te experimenteren met de conventionele genres. *Het mes in het beeld* wordt op de achterflap van de bundel omschreven als een onderzoek naar de mogelijkheden van de montagetechniek; de titel van de bundel wijst ook al in die richting. De andere teksten, van Daniël Robberechts en Lidy van Marissing, maken inderdaad ook gebruik van aparte tekstfragmenten en citaten die (soms met enkele aanpassingen) uit bestaande bronnen overgenomen lijken, al bieden de teksten onvoldoende aanknopingspunten om dat te verifiëren. Ook de titel van Hugo Verdaasdonks nabespreking, 'Montage, of: literaire technieken, hun fundament en funktie', wijst de lezer nog eens op dit structuurprincipe.

Een tekstuele montage (of collage, beide termen worden in de literatuurbeschouwing door elkaar gebruikt) kan bestaan uit langere stukken tekst die op zich afgeronde gehelen vormen, maar ook uit een rij losse flarden die soms in het midden van een zin of alinea beginnen of eindigen. De tekst in 'Ik in kapitaal' bevindt zich ergens tussen deze extremen in: de lengte van de gemonteerde fragmenten varieert (sommige zijn niet langer dan één zin, andere beslaan enkele pagina's), maar zinnen en alinea's worden nooit in het midden afgebroken. In tegenstelling tot de vele andere montages in Vogelaars oeuvre worden de fragmenten in 'Ik in kapitaal' samengehouden door een gemeenschappelijk thema: zo goed als alle stukken tekst die samengebracht zijn, gaan over bedrijven en ondernemers. Het montageprincipe keert terug op verschillende niveaus van de tekst. De hierboven besproken interview-montage 'Het hart van de zakenman' bestaat bijvoorbeeld uit allerlei losse snippers tekst, maar vertoont op zich ook enige samenhang en kan dus als een apart onderdeel van het montagegeheel (het hoogste niveau van de tekst) beschouwd worden.

Ik bekijk eerst de montage op het microniveau van de tekst. Vogelaar gebruikt het procedé daar verder nog om bestaande teksten te verknippen en in een afwijkende volgorde samen te plakken. De samenhang en richting van de oorspronkelijke bron worden daarmee verstoord; dat zien we bijvoorbeeld als we het stuk over de Rothschildfamilie op p. 81-86 vergelijken met de Amerikaanse biografie waarvan Vogelaars stukken tekst ten dele een vertaling zijn (Morton 1961). Midden in de passages waarin een positief beeld geschetst wordt van de familie, door bijvoorbeeld hun steun aan goede doelen en giften aan musea te vermelden, herhaalt Vogelaar korte eerdere fragmenten, waarin de excessieve rijkdom en hebzucht van de familie

beklemtoond worden. Dat contrast zorgt ervoor dat die positieve beeldvorming als vergoelijkend en contradictorisch voorkomt.

De montage functioneert op het microniveau ook als een methode om een veelzijdig beeld te geven van de ondernemer,[14] zoals in het stuk met de uiterlijke beschrijvingen van de ondernemer dat ik in de vorige paragraaf al besprak: ‘Een niet grote maar krachtige, solide gebouwde man. Vierkant. Dr. H.J. van Doorne is een stevige, wat gezette en duidelijk zéér krachtige man’ (20). Voorafgaand aan dit stuk is een expliciete verantwoording van deze aanpak terug te vinden:

> *Aangezien er zoveel ‘niet voor publikatie’ bestemd is* (…) *moeten we onze toevlucht nemen tot de weer in zwang gekomen theofrastiese methode van het denkbeeldig geval waarin ieder detail werkelijk op iemand van toepassing is, maar het geheel niet op een bepaald persoon slaat.*
> *De heren die nu volgen zijn samengesteld* (…) *door hier een arm en daar een been te nemen, maar waar alles zoveel mogelijk in de juiste proportie wordt genomen* (…).
> *Uit de hier vermelde gevallen zal u duidelijk worden, waarom men niet naar het leven kan schrijven* (Vogelaar 1976, 20).

De ‘theofrastiese methode’ verwijst naar de Griekse filosoof Theophrastus, die in zijn werk *Charakteres* dertig beschrijvingen gaf van universeel menselijke ‘types’, zoals de bijgelovige, de hypocriet en de ijdeltuit. De manier waarop in ‘Ik in kapitaal’ de ondernemer als type wordt geportretteerd, wijkt echter enigszins af van de *Charakteres*. De karakterschetsen van Theophrastus en zijn latere navolgers (zoals Justus van Effen en Nicolaas Beets), die dan wel samengesteld mogen zijn uit de trekken van specifieke personen, zijn immers niet vergelijkbaar met de aaneengelaste citaten van Vogelaar waaruit geen welomschreven fictief personage naar voren komt. Het montageprocédé heeft hier bovendien een bijkomend humoristisch effect. De zakenman verschijnt door de opeenstapeling van bewierokende en clichématige beschrijvingen als een grotesk figuur, wat niet meteen beantwoordt aan de ‘juiste proportie’ die in de geciteerde verantwoording werd verzekerd. De lezer wordt zich op die manier opnieuw bewust van de manier waarop dergelijke feitelijke uitspraken de werkelijkheid vertekenen of tot holle clichés herleiden.

Naast de ironische verantwoording van de theofrastische lichaamsbeschrijving, die ik hierboven citeerde, bevat de tekst ook een meta-commentaar waarin de montage op een hoger niveau van de tekst besproken wordt. In het stuk ‘Anonieme automaat zonder gezicht’ (46-48) bezint een verteller zich immers over de voorgaande tekst, waardoor deze een overzicht lijkt te hebben.[15] De ‘we’ die spreekt stelt vast dat de montage van ‘bestaande’ bronnen waarmee een polyfoon groepsportret geconstrueerd wordt met daarin af en toe een uitgebreidere gevalsstudie, enkel ‘een levenloze,

anonieme automaat (…) zonder gezicht' oplevert. Het alternatief zou erin bestaan de ondernemer als mens 'van vlees en bloed' te tekenen, maar bij een dergelijke methode rijzen veel twijfels. Biografen en journalisten, zelfs schrijvers kunnen de menselijke kant van de ondernemer belichten, maar 'het belangrijkste is: waar spreken ze niet over? Alles wat ze zeggen is daarvan een inkleding, of zoals een van de PR-mensen openhartig bekent: "De nuances zijn heel belangrijk. Ze kunnen deel van de kamoeflage zijn…"' (46). Een genuanceerd beeld is niet per se een volledig of relevant beeld wordt hier betoogd. De verteller wantrouwt de empathie die een dergelijke portrettering van de ondernemersfiguur tot gevolg kan hebben: 'Bieden de motieven van de zwendelaar in aandelen / enz. een verklaring voor hun daden? Zijn nuanceringen de kruiden die de oorspronkelijke smaak moeten verdringen?' (47).

Meteen daarna volgt een fragment, tussen aanhalingstekens, waarin een voorstander van de 'portrettering als mens van vlees en bloed' aan het woord wordt gelaten. Deze zegt het belangrijk te vinden inzicht te verwerven in 'essentieel menselijke trekken en de vervorming daarvan in een technokratiese wereld' (48) om zo blinde en onproductieve haat te vermijden. Anders dan in veel andere fragmenten klinkt in dit citaat geen directe ironie door. De vraag naar wat nu de beste methode is, wordt in 'Ik in kapitaal' zelf niet expliciet beantwoord.

De lezer blijft wat verward achter: genuanceerde beelden worden in 'Ik in kapitaal' dan wel geproblematiseerd, maar uiteindelijk leveren sommige montages in de tekst ook een veelzijdig en dus genuanceerd portret op. Anthony Mertens zei hierover dat de montage in Vogelaars korte prozatekst niet in de eerste plaats nuanceert, maar veeleer het misleidende van die nuances op de voorgrond plaatst: 'de nuances zijn van belang, niet het genuanceerde beeld van de ondernemer: – wanneer men ziet dat de nuances dienen als kamouflage, dan kan men ook vragen wat er gekamoufleerd moet worden' (Mertens 1976). Het belangrijkste volgens Mertens is de meta-beschouwing. De lezer wordt zich ervan bewust dat de gebruikelijke voorstellingen misleidend zijn en dat ze toelaten enkele zaken aan het zicht te onttrekken. Wat die zaken dan precies zijn, is een vraag die de lezer zelf moet beantwoorden.

Dat is een inzichtelijke interpretatie, maar volgens mij focust Mertens hiermee enkel op de montage en verliest hij de parodie uit het oog.[16] De verteller in de geciteerde meta-beschouwing verschilt hier van de verteller-samensteller, die we op het hoogste niveau van de tekst kunnen situeren. De verteller van de meta-beschouwing beweert immers enkel de teksten van anderen gereproduceerd te hebben, terwijl dat gezien de fictieve en vertekende inhoud van sommige fragmenten niet het geval kan zijn. Wat gecamoufleerd moet worden, wordt door die vertekeningen en verzonnen elementen immers wel getoond: de zakenman denkt in de eerste plaats aan zijn eigen 'ik' en zal die belangen in alles wat hij doet, en vooral zegt, nastreven. In die zin is 'Ik in kapitaal' niet enkel een reflectie op documentaire genres of een vervreemde weergave van

hoe ondernemersverhalen in de samenleving circuleren, maar heeft de tekst ook een directer non-fictioneel effect, omdat er een ander beeld van de zakenman naar voren wordt geschoven. Een definitie van non-fictie als een manier van schrijven gaat bij Vogelaar dus niet op, want door de onconventionele behandeling van de non-fictionele genres in 'Ik in kapitaal' (door parodie en montage) worden de conventionele, non-fictionele effecten ervan ondergraven, waardoor er alternatieve betekenissen tot stand kunnen komen.

Deel III: Non-fictie als leeswijze die door epitekst en context gestuurd wordt

Dat de recensenten van 'Ik in kapitaal' focusten op de montage en de twijfels bij de feitelijke discoursen is begrijpelijk, want dat vloeit mogelijk voort uit wat Vogelaar zelf beklemtoonde in interviews en wat hij belangrijk vond in andere literaire teksten. In dit deel wil ik daarom bekijken hoe die epitekst,[17] waarin Vogelaar zich binnen de bredere literaire context positioneerde, richtinggevend kan zijn voor de interpretatie van 'Ik in kapitaal' als fictie of non-fictie. Daarmee schets ik natuurlijk geen volledig overzicht van de extratekstuele context waarbinnen een interpretatie tot stand kan komen, maar het is een aanzet.

Vogelaar heeft in interviews geen directe uitspraken gedaan over 'Ik in kapitaal'. Dat deed hij wel over 'Pp', een werk dat nooit (onder die titel) verschenen is, maar waarnaar in de ondertitel van 'Ik in kapitaal' verwezen wordt. De hier bestudeerde tekst heet immers een 'voorstudie van Pp' te zijn. Pp wordt in een interview met Fernand Auwera uit 1969 een 'werk in uitvoering' genoemd, samen met 'Hoe meer hoe minder' (Auwera 1969, 154). In een interview met Van Marissing geeft Vogelaar een iets uitgebreidere toelichting bij zijn bezigheden van dat moment:

> Met twee dingen. Met "Pp", dat is de afkorting van "proefpersoon". Daar ben ik al een hele tijd mee bezig. Ik doe ontzettend lang over het beginnen, het verzamelen van dingen die bruikbaar zijn. En het tweede heet "Hoe meer hoe minder". Waarschijnlijk worden dat waarnemingsproeven. Een soort collage van hoe het woord "geluk" bijvoorbeeld zich voordoet in kranten en reklameteksten en dergelijke (Van Marissing 1971, 133-134).

Hier beklemtoont Vogelaar vooral dat hij materiaal verzameld heeft voor 'Pp'. Voor 'Hoe meer hoe minder', een werk dat eveneens nooit onder die naam verscheen, maar waarvan de geschetste inhoudelijke opzet wel enige gelijkenis vertoont met 'Ik in kapitaal', legt hij expliciet uit dat het een collage van bestaande teksten zou worden. Daarmee beklemtoont Vogelaar vooral zijn rol als onderzoeker en samensteller en niet die van creatief schrijver of parodist. Hoewel beide interviews enige jaren voor

het verschijnen van 'Ik in kapitaal' gepubliceerd werden, kan de lezer de uitingen erin wel opvatten als leesgids voor de tekst: ze doen hem of haar meer focussen op de bestaande bronnen die eraan ten grondslag zouden liggen.

In een essay over *Plume* (1938) van Henri Michaux dat in 1986 (10 jaar na 'Ik in kapitaal') in *Raster* verscheen, gaat Vogelaar dieper in op wat hij onder het begrip 'proefpersoon' verstaat. Hij herkent in de literatuurgeschiedenis naast Michaux' personage Plume immers wel meer 'testfiguren':

> Ik zou de ingewikkelde mechanismen aan het licht willen brengen die van de mens vooral een operateur maken, schrijft Michaux in de *Grandes épreuves de l'esprit*; en dat is wat alle zojuist genoemde testfiguren met elkaar gemeen hebben, ze zijn proefpersonen van gedachtenexperimenten of, anders geformuleerd, hoofdpersonen in een gedachtenspel (Vogelaar 1986).

De proefpersonen helpen om de wonderbaarlijke mechanismen achter het alledaagse routinewerk te tonen. De verschillende ikken die spreken in 'Ik in kapitaal' kunnen in die optiek als dergelijke proefpersonen opgevat worden: de zakenmannen en de mensen die over hen schrijven laat Vogelaar binnen de tekst als 'anonieme automaten zonder gezicht' bewegen, spreken en handelen, waardoor enkele zaken aan het licht komen. De montage beantwoordt bovendien goed aan wat Vogelaar als dé vorm voor de 'avonturen' van een proefpersoon omschrijft, namelijk die 'van de episode en het fragment, veelal met elkaar verbonden als de onderdelen van een mobile' (ibidem).

De literair-theoretische teksten en de kritieken die Vogelaar in de jaren voor het verschijnen van 'Ik in kapitaal' publiceerde, geven op een geheel andere manier richting aan de interpretatie van de lezer. Vogelaar beoordeelde daarin vooral de manier waarop de besproken literaire werken zich verhielden tegenover de maatschappij van toen. Hij beriep zich daarbij op de materialistische literatuurtheorie van Georg Lukács en Lucien Goldmann, die uitgaat van een tweedeling tussen de socio-economische dieptestructuur van de maatschappij (de materiële conditie) en de literaire productie in de bovenbouw. In het artikel 'Topografie van een materialistiese literatuurtheorie' en de inleiding van *Kunst als kritiek* (1972) keerde Vogelaar zich af van de homologie die beide theoretici tussen de verschillende lagen veronderstelden. Vogelaar betoogde dat een literair werk volgens hem 'nooit een rechtstreekse weerspiegeling van een realiteit zonder meer' kon zijn: '[d]oordat het een betekenis is, wordt het zelf weer een element van de realiteit en een maatschappelijke kracht met een relatief eigen karakter' (1972, 16). Volgens de schrijver kon de invloed van de dieptestructuur op de tekstproductie in de bovenbouw dus ook in de omgekeerde richting verlopen. Vogelaar pleitte vanuit die optiek voor een kritische vorm van literair realisme,[18] die de lezer een inzicht kon verschaffen in socio-economische proble-

men en de noodzaak van revolutie. In zijn bespreking van Polets *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* (1972) neemt Vogelaar het volgende standpunt in:

> Of literatuur realisties genoemd kan worden is uiteindelijk een *prakties* probleem: reproduceert ze alleen maar de empiriese werkelijkheid of toont ze een krities beeld ervan. Dat heeft dus te maken met de *funktie* van literatuur (Vogelaar 1974, 53).

Vogelaar heeft een sterke voorkeur voor literatuur die de lezer kritisch naar de maatschappij doet kijken; dat is voor hem de enige waardevolle vorm van realisme. In andere teksten beklemtoonde de schrijver dat dergelijke literatuur niet enkel verborgen maatschappelijke mechanismen zou moeten blootleggen, maar dat het even belangrijk is om de productie van tekst zelf zichtbaar te maken: 'Het begin is: de materialiteit zelf (van de tekens die in het werk gebruikt worden en van de voorwaarden en wijzen van produktie van deze betekenissen) een refleksieve bewerking te doen ondergaan die als zodanig politiek werk is' (1972, 32).

Die visie herkennen we ook in Vogelaars kritische praktijk. Daarin laat hij zich voornamelijk negatief uit over de literatuur van de vroege jaren zeventig. Zo kon het 'Hollands realisme' van de Zeventigers (met schrijvers als Heere Heeresma, Peter Andriesse en Mensje van Keulen) op weinig goedkeuring rekenen, omdat die eenvoudige literatuur over treurige doorsneefiguren 'haar medeplichtigheid met de burgerlijke overheersing zakelijk demonstreert' (1974, 103). Daarnaast laakte Vogelaar ook het socialistische realisme, de Sovjetdoctrine die de burgerlijke, psychologische romanvorm uit de negentiende eeuw verkoos om de socialistische idealen uit te dragen, volgens Vogelaar onder de funeste invloed van Lukács' literatuurtheorie (1974, 103-135; 1970, 358). Het gevaar van een dergelijke literatuur zou er onder andere in bestaan dat 'alleen gevoel op[gewekt wordt], zelden begrip' (110).

Redenerend vanuit die standpunten zou je kunnen denken dat Vogelaar non-fictie (op inhoudelijk vlak) verkoos boven de fictie van het Hollands en het socialistisch realisme, maar de accurate weergave van feiten *an sich* vond Vogelaar, zoals gezegd, geen relevant streefdoel voor literatuur. Hij bekritiseerde bijvoorbeeld *Het kantoor* (1973) van Enno Develing, een experimenteel werk in doosvorm waarin een zo objectief mogelijke weergave van de uiterlijke wereld beoogd werd:

> Als de fabrikant van deze doos met inhoud naar men mag aannemen bij zijn volle verstand is, mag men het hele project een letterlijke vervalsing van de werkelijkheid noemen, en dat juist vanwege de gedachte dat het tonen van de oppervlakte iets over de werkelijkheid zegt (Vogelaar 1974, 77).

Met een zuivere registratie van de buitenwereld bevestigt een schrijver het status quo, terwijl literatuur net de redenen en mogelijkheden voor verandering kan tonen, zegt

Vogelaar in het interview met Van Marissing (1971, 125). Daar bekritiseert Vogelaar ook de literatuurcritici, omdat deze 'het absolute onderscheid tussen literatuur en werkelijkheid, tussen fiktie en non-fiktie' ten onrechte uitdragen, en zo de 'arbeidsverdeling die de onmacht van de kunst bevestigt' bevorderen (1971, 130). Volgens Vogelaar zou die rigide categorisering er niet mogen zijn, aangezien de verbeelding noodzakelijk is als men verandering in de wereld nastreeft. Het is bijgevolg verlammend teksten op te delen in fictie, die alles met de verbeelding en niets met de werkelijkheid te maken zou hebben, en non-fictie, die de bestaande werkelijkheid enkel passief zou kunnen weergeven. De parallel met 'Ik in kapitaal' kunnen we gemakkelijk trekken: die tekst kan je niet lezen als een directe registratie van de werkelijkheid, noch als een fictioneel verhaal en valt daardoor buiten de traditionele tweedeling van fictie en non-fictie.

Vogelaar had niet alleen oog voor de al dan niet referentiële inhoud van fictie en non-fictie; hij besprak ook vaak de literaire technieken waarin de houding van het literaire werk tegenover de buitenwereld haar beslag kreeg. In een recensie van Philo Bregsteins *Persoons-bewijs* (1973) benadrukt Vogelaar dat het verschil tussen een document en een documentaire roman niet zozeer de feitelijkheid is van beide soorten teksten, maar wel 'de behandeling van hetzelfde feitelijke materiaal' (1974, 73). Die behandeling is van groot belang binnen Vogelaars literatuuropvatting, want hij gaat ervan uit dat elke keuze voor een bepaalde literaire techniek een ideologische stellingname impliceert.[19]

Hij uitte zijn twijfels bij de manier waarop conventioneel over de buitenwereld werd geschreven in een recensie van *De Sirkelbewoners* (een andere tekst dan deze waaruit het citaat aan het begin van dit artikel kwam): 'Men kan zich afvragen of het typerend is voor de literatuur (of beter: de burgerlijke literatuur) dat ze reële gebeurtenissen, die meer dan alleen het individuele behelzen, niet adekwaat kan vatten, zelfs niet in beschrijvende of kwasi-dokumentaire vormen' (Vogelaar 1974, 22). De schrijver spreekt zich in zijn kritieken vaak uit tegen fictionele verhalen waarin de gedachten en karakters van specifieke personages uitgebreid beschreven worden, omdat dergelijke uitdrukkingsvormen een uiting zijn van 'de individualistiese ideologie die met name de middenstander siert' (22). Over Frank Martinus Arions *Dubbelspel* (1973) is Vogelaar bijvoorbeeld overwegend positief, maar hij ziet het wel als een beperking dat de beschrijving van een maatschappelijke situatie beperkt blijft 'binnen de horizon (…) van wat de figuren kunnen denken en waarnemen' (71). Op die manier kunnen er immers geen inzichten ontstaan over aangelegenheden die het individu overstijgen en de collectiviteit aangaan. Zoals uit de bovenstaande analyse van 'Ik in kapitaal' blijkt, is die stellingname tegen de psychologiserende literatuur ook in de vorm van een meta-commentaar aanwezig in 'Ik in kapitaal'. Daar bekritiseert een verteller vooral de sympathie en het begrip die ontstaan voor personages die psychologisch uitgediept worden, terwijl ze dat door hun daden vaak niet verdienen. In de

tekst wordt vervolgens, tussen aanhalingstekens, een stem aan het woord gelaten die voor het tegendeel pleit. Vanuit de hier belichte epitekst beschouwd krijgt die laatste stellingname een ironische bijklank (die ze in de tekst zelf niet heeft), die ook al deels gesuggereerd werd door de parodistische invulling van de individuele zakenmannenportretten elders in de tekst.

Het is interessant de aanwezigheid van non-fictionele genres in 'Ik in kapitaal' te beschouwen binnen de bredere context van de jaren zestig en zeventig. Verschillende auteurs maakten in die tijd uitstapjes naar de journalistiek en formats als het interview en de reportage kenden in die jaren in Nederland, Vlaanderen en daarbuiten, enig momentum als literair genre. Voor het interview kon Vogelaar nog een beetje belangstelling opbrengen. Zo liet hij zich overwegend positief uit over het interviewboek *Bottroper Protokolle* (1968) van Erika Runge en loofde hij het op interviews gebaseerde werk *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1972) van Hans Magnus Enzensberger (Vogelaar 1974, 76, 81-83). Over reportages was Vogelaar dan weer veel minder enthousiast. Günter Wallraff kon nog door de beugel (76) maar hij liet zich laatdunkend uit over de '*Avenue*-stijl' van het gelijknamige tijdschrift, dat veel reisreportages publiceerde (Van Marissing 1971, 131).

Vogelaar beschouwde Harry Mulisch, de bekendste auteur in het Nederlandstalige taalgebied die reportages begon te schrijven in de jaren zestig, als zijn absolute antivoorbeeld, omdat deze een stijl en een vorm gebruikte die in zijn ogen geheel reactionair waren. In een recensie van *Het seksuele bolwerk* (1973), een werk over het leven en het onderzoek van psychoanalyticus Wilhelm Reich, heeft de criticus het ook over Mulisch' politieke reportages. Hij blijkt zich vooral te ergeren aan diens fascinatie voor bekende persoonlijkheden, zoals Stalin en Hitler, waardoor de schrijver geen oog meer heeft voor de diepere systematiek achter de gebeurtenissen (Vogelaar 1974, 65). Verder hekelt Vogelaar Mulisch' subjectieve benadering, waarmee hij de feiten zou vertekenen: 'zelden is ook zo duidelijk de ruïne in kaart gebracht die van een bepaalde werkelijkheid overblijft als de besmettelijke ziekte 'literarisering' (of: mythologisering) is uitgewoed' (65).

Naast de journalistieke genres kende ook de montage in de jaren zestig een zeker succes binnen de literatuur. Vogelaar was geen onverdeeld voorstander van dit procedé, zeker niet als het enkel ingezet werd om feitelijke informatie kritiekloos naast elkaar te zetten. In volgend citaat uit een recensie van Bert Schierbeeks *Inspraak* (1970) noemt Vogelaar enkele contemporaine reacties op het tanende geloof in literaire authenticiteit:

> In de literatuur is het de kollage à la De Nieuwe Stijl (Gard Sivik) en Barbarber, of de dokumentaire literatuur, waarbij de auteur als arrangeur van

> *feiten* optreedt. (…) Het geloof in de fiktie, ook in het realisme via de fiktie, wordt vervangen door een *geloof* in de realiteit *zoals ze verschijnt*. De autoriteit van de dokumentaire dankt deze aan de feiten die gepresenteerd worden, niet – althans niet bewust – aan de manier waarop ze tot een toneelbeeld of literair werk worden opgebouwd (Vogelaar 1974, 28).

Hieruit blijkt nog eens Vogelaars afkeuring tegenover de loutere weergave of passieve registratie van feiten (zoals ze gepercipieerd worden) in literatuur. Hij vindt dat een schrijver zijn materiaal op een kritische manier moet uitkiezen en vormgeven; het gebruik van de montagetechniek alleen volstaat daartoe niet.[20] Vogelaar betreurde bijvoorbeeld dat in C.B. Vaandragers *De reus van Rotterdam* (1971) enkel anekdotische fragmenten gebruikt worden om een beeld van de stad uit te titel te schetsen: 'Het materiaal van de montage is niet willekeurig, maar wil ze meer dan een kollage van faits divers zijn dan moet ze gebaseerd zijn op dokumentaire gegevens – met andere woorden in plaats van plaatjes aan elkaar te plakken moet het een begrip vormen' (Vogelaar 1974, 26).

Vogelaar vindt het vooral belangrijk dat de tekst een inzicht verschaft in de dieptestructuur die de werkelijkheid vormgeeft. In 'Ik in kapitaal' komt een dergelijk streven naar voren in de manier waarop het materiaal in de montage bewerkt is: er zijn de parodistische vervormingen en de herhaalde passages die de contradicties en verbloemingen in de oorspronkelijke tekst benadrukken. De montage bij Vogelaar dient niet enkel om een veelzijdig beeld te geven van de realiteit, maar ook om het discours over die realiteit kritisch te belichten. In een discussie in *Raster* met Ten Berge, Bernlef, Bloem en Kouwenaar heeft Vogelaar het over het 'omwegprincipe', wat inhoudt 'dat je via die citaatvelden weer terugkomt naar een uitspraak over deze tijd of over jezelf of wat dan ook' (Van Marissing 1970, 123). De tekst wordt dan productief, krijgt betekenissen die er niet expliciet in geformuleerd staan. Belangrijk is verder dat in montages de taal- en literatuurproductie als een deel van de werkelijkheid wordt gepresenteerd. Eerder verschenen teksten over de werkelijkheid (en dus niet per se getuigenissen die speciaal voor het boek afgenomen werden) vormen hier de 'objets trouvés' die binnen de montage op een andere manier geordend worden.

Het bekritiseren van literatuur alleen al vond Vogelaar 'een enorme opgave' (Vogelaar 1973, 103), maar als schrijver leek hij zelf ook te twijfelen over de mogelijke oplossingen voor zijn realismevraagstuk: 'Niettemin blijft het probleem liggen: hoe de ontwikkeling van een materialistiese literatuurtheorie tot een politieke faktor maken' (103). We kunnen in Vogelaars 'realistische' werken een spanning bemerken tussen een 'realistiese beoordeling van de feiten' (1973, 109) en de 'refleksieve bewerking' van de taal als materiaal (1972, 32). 'Ik in kapitaal' verschijnt in dit licht als een tekst waarin beide procedés voorkomen.

Na een blik op de bredere epitekst waarin de context geschetst wordt, lezen we Vogelaar natuurlijk vooral vanuit zijn eigen stellingnames. Blijkt dat de schrijver geïnteresseerd was in manieren om twijfels bij de betrouwbaarheid van conventionele (zowel romaneske als non-fictionele) werkelijkheidsrepresentatie in te schakelen in een werkelijkheidsbetrokken schrijven, dat de valkuilen van passieve registratie en subjectieve vertekening kon vermijden en waarin tekst- en literatuurproductie zelf ook een plaats kregen. Uit de vorige paragrafen kwam al naar voren dat het non-fictie-effect van 'Ik in kapitaal' niet eenduidig te beschrijven valt in termen van referentialiteit of conventionele genres. Een studie van de epitekst zorgt ervoor dat de lezer bewuster wordt van de gelaagdheid en de complexiteit van dat non-fictie-effect, dat daardoor ook versterkt wordt.

Conclusie

Een confrontatie tussen de drie theoretische benaderingen van fictionaliteit en feitelijkheid en 'Ik in kapitaal' toont vooral hoe Vogelaar experimenteerde met de twee klassieke categorieën en zo de relativiteit ervan aantoonde. Tussen fictionaliteit en feitelijkheid staat in 'Ik in kapitaal' geen stenen muur, maar veeleer een rasterwerk van plooibare conventies.

Als we focussen op de referentialiteit van de inhoud, komt de hybridisering van fictie en non-fictie in 'Ik in kapitaal' aan het licht: het is niet voor ieder fragment mogelijk of zelfs relevant om uit te zoeken of het verwijst naar de bestaande werkelijkheid. We mogen dat inzicht echter niet veralgemenen: de meeste fragmenten blijken wel feitelijk te zijn en geven concrete info over bestaande ondernemers in Nederland en Amerika, andere zijn net openlijk verzonnen, waarmee dan een parodistisch, en dus indirect non-fictie-effect bereikt wordt. Uit de verschillende fragmenten samen valt daarnaast een abstract beeld van de toenmalige ondernemer te construeren.

Als we ons richten op de conventionele documentaire genres, dan zien we hoe die op een parodistische manier ingevuld worden en door de montage in een vervreemdende context verschijnen, waardoor hun legitimiteit wordt ondergraven. Het non-fictie-effect dat conventioneel voortvloeit uit het lezen van non-fictieteksten wordt op die manier als twijfelachtig en onbetrouwbaar voorgesteld. Daardoor komt wel een indirect non-fictie-effect tot stand: er wordt getoond hoe ondernemers schijnbaar neutrale tekstvormen inzetten om hun eigen belangen na te streven en hoe die rond ons circuleren.

In zijn marxistisch geïnspireerde kritieken en literatuurbeschouwingen spreekt Vogelaar zich uit als voorstander van een documentaire literatuur die zich niet beperkt tot geïsoleerde feitelijkheden: hij verkiest die literaire werken die een inzicht verschaffen

in de dieptestructuren. Hij bespreekt daarbij vooral de montage als techniek in zijn recensies, de parodie veel minder. Door zijn twijfels bij feitelijke discoursen te beklemtonen en kritiek te uiten op de subjectieve of registrerende benadering van andere auteurs die in de context van de jaren zestig en zeventig bijdroegen aan een meer werkelijkheidsgerichte literatuur, positioneert Vogelaar zich als een apart figuur binnen deze tendens en suggereert hij meteen ook een leeswijze voor zijn eigen werk.

Literatuur

Auwera 1969

F. Auwera, 'Jacq Firmin Vogelaar', in: *Schrijven of schieten: interviews*. Antwerpen enz., Standaard, 1969, 154-162.

Bloem 1973

R. Bloem, 'Jacq Firmin Vogelaar', in: K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973, 316-332.

Van Bork e.a. 2012

G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis (red.), 'Parodie', in: *Algemeen letterkundig lexicon*, Leiden, 2012, geraadpleegd 12 november 2015 op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03108.php

Cohn 1999

D. Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.

Currie 1990

G. Currie, *The Nature of Fiction*. New York, Cambridge University Press, 1990.

Dirkzwager 2013

J.M. Dirkzwager, 'Verolme, Cornelis (1900-1981)', in: *Biografisch Woordenboek van Nederland,* Den Haag, geraadpleegd 28 juni 2016 op http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn4/verolme

Friend 2012

S. Friend, 'VIII—Fiction as a Genre', in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 112, 2.2, 2012, 179-209.

Genette 1987

G. Genette, *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.

Heilbroner e.a. 1972

R.L. Heilbroner e.a. (red.), *In the Name of Profit*. New York, Doubleday, 1972.

Hoffmann e.a. 2014

T. Hoffmann & G. Kaiser (red.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn, Wilhem Fink, 2014

Van Marissing 1970

L. van Marissing (red.), 'Literatuur in diskussie', in: *Raster*, 4, 2, 1970, 110-135.

VAN MARISSING 1971
L. van Marissing, 'Jacq Firmin Vogelaar / "Literatuur moet de heersende mentaliteit radicaal te lijf gaan" (mei '69) – Amsterdam', in: *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971, 122-138.

MASSCHELEIN e.a. 2014
A. Masschelein, C. Meurée, D. Martens & S. Vanasten, 'The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre', in: *Poetics Today*, 35, 1-2, 2014, 1-49.

MERTENS 1976
A. Mertens, 'Teksten zonder wegwijzer', in: *De Groene Amsterdammer*, 13 oktober 1976.

MORTON 1961
R. Morton, *The Rothschilds. A Family Portrait*. New York, Atheneum, 1961.

NÜNNING 1999
A. Nünning, '"Verbal Fictions?" Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur, in: *Literaturwissenschafliches Jahrbuch*, 40, 1999, 351-380.

PAVEL 1986
T. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Harvard University Press, 1986.

DE ROVER 1976
F.C. de Rover, 'Messentrekkers en wetenschappers', in: *De Revisor*, 3, 6, 1976, 27-32.

RYAN 1991
M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.

SCHAEFFER 2013
J.-M. Schaeffer, 'Fictional vs. Factual Narration', in: P. Hühn, J.C. Meister, J. Pier & W. Schmid (red.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2013, geraadpleegd 4 november 2015 op http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration

SKOV NIELSEN e.a. 2015
H. Skov Nielsen, J. Phelan & R. Walsh, 'Ten Theses about Fictionality', in: *Narrative*, 23, 2015, 1, 61-73.

STOCK 2011
K. Stock, 'Fictive Utterance and Imagining', in: *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volume*, 85, 2011, 145-161.

DE TAEYE 2015
L. De Taeye, 'Terug tot de werkelijkheid? Hedendaagse documentaire trends in de Nederlandse literatuur belicht vanuit de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis', in: *Nederlandse letterkunde*, 20, 2015, 1, 1-24.

VEROLME e.a. 1971
Verolme & L. Ott (red.), *Memoires*. Rotterdam, Ad Donker, 1971.

VITSE 2008
S. Vitse, 'Hoofdstuk 6: Jacq Vogelaar: Tussen de dwang van de vorm en de drang van de vorm', in: *Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in post-*

structuralisme, Ander Proza en postmodern proza. Brussel, VUB proefschrift, 2008, 2 delen, 296-435.

VOGELAAR 1970
J.F. Vogelaar, 'Topografie van een materialistiese literatuurtheorie', in: *Raster*, 4, 3, 1970, 338-373.

VOGELAAR 1972
J.F. Vogelaar (red.), *Kunst als kritiek. Tien teksten als voorbeelden van een materialistiese literatuuropvatting*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

VOGELAAR 1973
J.F. Vogelaar, 'Sybren Polet: De hoofdpersoon heet niemand', in: K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973, 238-250.

VOGELAAR 1974
J.F. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren*. Nijmegen, SUN, 1974.

VOGELAAR 1976
J.F. Vogelaar, 'Ik in kapitaal', in: J.F. Vogelaar, D. Robberechts, L. van Marissing & H. Verdaasdonk, *Het mes in het beeld en andere verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1976, 7-86.

VOGELAAR 1986
J. Vogelaar, '"Je zit niet alleen in je vel". Plume – familieportret met bijschriften', in: *Raster* 39. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986, 148-173.

WALTON 1990
K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

ZIPFEL 2001
F. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin, Schmidt, 2001.

NOTEN

1. Wat we wel terugvinden in Vogelaars vroege literaire proza, zijn tekstfragmenten die doen denken aan radiojournaals of krantenberichten. Die worden in de tekst gemonteerd en verwijzen soms naar de gebeurtenissen die verhaald worden (vergelijkbaar met de strip boven aan de pagina's in *Menuet* (1955) van Louis Paul Boon). Omdat die journalistieke verslagen verwijzen naar fictieve gebeurtenissen, kunnen we die fragmenten niet meteen typeren als documentair. Het gaat er eerder om de lezer bewust te maken van de conventionele taal waarin journalistieke media persoonlijke gebeurtenissen vertalen naar berichten met collectieve nieuwswaarde.
2. Frank Zipfel introduceerde in dit verband het onderscheid tussen de termen 'Fiktivität', voor als het om de referentialiteit van het verhaal gaat en 'Fiktionalität', voor als het om de vertelling gaat (2001, 165).

3. Die lezer is geen groep bestaande lezers, van wie empirische leestesten afgenomen zijn. Ik hoop hier een abstracte lezer te construeren, die rekening houdt met de signalen in een tekst, een zekere basiskennis heeft van bepaalde leesconventies en vertrouwd is met de literaire en historische context waarin de hier besproken tekst verscheen. Dat doe ik door die zaken zelf, als academische lezer, stapsgewijs te belichten, vanuit het perspectief van de zonet uiteengezette fictionaliteitstheorieën.

4. Het gaat hier dus om de referentiële status van de verhaalde inhoud: de mate waarin de volledige tekst een weergave is van bestaande entiteiten en gebeurtenissen. Ik heb het in deze paragraaf niet over thematiek, dat aspect van de inhoud valt binnen het tweede deel over genreconventies.

5. Er kunnen uiteraard enige reserves zijn bij de betrouwbaarheid van deze bronnen, en je kan je ook afvragen in hoeverre deze informatie niet gewoon overgenomen is van wat deze bedrijven zelf laten uitschijnen, zonder verder onderzoek. Zoals in wetenschappelijk artikelen gebruikelijk is, steun ik toch op dergelijke naslagwerken, omdat ze als feitelijke bronnen functioneren en hun onbetrouwbaarheid tot nog toe niet is aangetoond.

6. Het fragment in 'Ik in kapitaal' ziet er als volgt uit: '*Ik* heb gemeend, dat *ik* mijn landgenoten iets had te zeggen, ook als één der laatste grootondernemers, daarbij de hoop koesterend, dat velen de tijd zullen nemen om naar mij te luisteren' (Vogelaar 1976, 11).

7. Een kritiek op 'Ik in kapitaal' zou kunnen zijn dat Vogelaars literaire praktijk goed lijkt op wat de ondernemers zelf doen, namelijk een bestaand imago van de beroepsgroep als vals en verkeerd afschrijven om dan een nieuw, 'correcter' beeld te schetsen. Het verschil tussen de twee ligt inderdaad enkel in de methode. Vogelaar presenteert zijn nieuwe beeld in 'Ik in kapitaal' aan de hand van tekstkritiek: hij toont hoe een bepaalde maatschappelijke houding zich in de ondernemersteksten vertaalt en hercomponeert die fragmenten om zelf een alternatief portret samen te stellen. Bij ondernemers is het gebruikelijker nieuwe teksten de wereld in te sturen en daarmee te proberen de bestaande beeldvorming te overstemmen in plaats van er een kritisch antwoord op te formuleren.

8. Voor een uitgebreidere definitie van het interview en een discussie van het genre: zie Masschelein e.a. 2014 en Hoffmann e.a. 2014. Er bestaan natuurlijk veel fictieve interviews en de tekstsoort is niet louter journalistiek. Hier ga ik er echter van uit dat men bij een interview een eerlijk onderzoek veronderstelt en dat de uitspraken die erin toegedicht worden aan een bepaalde spreker (ook al is deze uitgevonden of heeft er nooit een vraaggesprek plaatsgevonden) niet zomaar in complete tegenspraak mogen zijn met waar deze normaal gezien voor staat (behalve als er sprake is van ironie of satire). Anders gezegd: binnen een fictionele wereld functioneert een interview vaak nog altijd als een documentair genre.

9. Op p. 23-24 staat wel een dialoog weergegeven, waarin een reportersfiguur vragen stelt aan Huub van Doorne, de oprichter van het vrachtwagenmerk DAF, maar dat fragment staat als tekst niet op zichzelf.

10. Alle ondernemers in de tekst zijn mannelijk, vandaar dit exclusieve gebruik van pronomina.

11. Het artikel heet 'Deciding to Cheapen the Product' en werd geschreven door Colman McCarthy, een journalist van *The Washington Post*, zie Heilbroner 1972, 32-59. In de inleiding van dit boek wordt uiteengezet welke visie de samenstellers hebben op onthullingsjournalistiek en de gebruikte methode: 'Many books have reported the misdeeds of the American corporation – victimizing the consumer, explanting the environment, and so on.

This book, however, deals not with the baneful results of corporate irresponsibility but with its roots in human behavior. It tries to show what sort of men run the supercorporations, what their values are, and why they act as they do. (…) The goal was to produce the first book that dramatized, through actual, named executives of major American companies, the sickness at the heart of the system. (…) To this end, six skilled investigative journalists were invited to look deeply into representative instances' (4). Vogelaar parodieert in 'Ik in kapitaal' een dergelijke psychologiserende en narratieve benadering. Ik ga dieper in op de documentaire tendensen in de literaire context van de jaren zeventig in de volgende paragraaf.

12. Het fragment bij Vogelaar is gebaseerd op het volgende stukje: 'At 6:45 on the evening of December 9, Donovan phoned me at home. "Guess what," he said with elation, the first happy note I had heard from him since our initial meeting. "GM finally knows I exist. Three of their men are coming over to see me in an hour. They said they want to talk things over with me about the buses. That's all they said."' (Heilbroner 1972, 32-59).

13. In een parodie wordt 'een bekend, ernstig literair voorbeeld, een bepaalde stroming of een bepaalde manier van schrijven belachelijk [ge]maakt door typische kenmerken ervan spottenderwijze na te bootsen' (Van Bork e.a. 2012).

14. In dit licht zou je de montage daarom ook een genre kunnen noemen, aangezien het een benaming is voor (een onderdeel van) een literair werk met een herkenbare vorm en inhoudelijke invulling. Vanuit receptiezijde kunnen we genres en montage dus met elkaar vergelijken, maar aan de productiezijde is er een verschil: genres zijn blauwdrukken, een set van conventies op basis waarvan nieuwe teksten geschreven kunnen worden, een montage is veeleer een manier om reeds bestaande teksten te herstructureren. Dat is van belang voor de interpretatie van 'Ik in kapitaal': de teksten in non-fictionele genres gaan vooraf aan de montage, de montage is hier een manier om die genres te vervormen.

15. Omdat ook dit fragment deel uitmaakt van de montage, moeten we nog een vertellersamensteller op een hoger niveau veronderstellen.

16. Frans C. de Rover stelt een interpretatie voor waarin er ook aandacht is voor de humoristische elementen: 'Hoewel Vogelaar zich vrijwel zonder kommentaar achter de woorden van de ondernemers 'verschuilt', zijn er m.i. (…) toch een aantal aanwijzingen *in de tekst* die er voor zorgen dat de lezer het geheel als 'ironisch', als 'het tegendeel van het gestelde' opvat' (1976, 30).

17. Ik neem hier de terminologie van Gérard Genette over die in *Seuils* (1987) voor paratekst een onderscheid maakte tussen peritekst (wat vasthangt aan het boek) en epitekst (de tekst die buiten het boek valt) (Genette 1987).

18. Ik gebruik hier de term 'realisme' naast termen als 'documentaire literatuur', 'fictie' en 'non-fictie' en dat kan verwarrend zijn. Doordat deze begrippen in verschillende tijden en denkkaders gebruikt zijn, lopen de betekenissen, ook hier, door elkaar. Realisme maakt om die reden geen deel uit van mijn theoretisch kader, maar in dit deel vernoem ik de term toch omdat Vogelaar ernaar verwijst in zijn theoretische teksten. Vogelaar huldigt een brede opvatting van realisme, waarbinnen er plaats is voor fictie en non-fictie (anders dan bijvoorbeeld een nauwe opvatting gebaseerd op het programmatische Franse realisme uit de negentiende eeuw). Die brede realisme-opvatting stemt grotendeels overeen met Vogelaars visie op documentaire literatuur die in het citaat aan het begin van dit artikel naar voren kwam: het gaat niet om feitelijkheid, maar wel om het inzicht in de dieptestructuur. Tussen de termen documentaire literatuur en realisme is er misschien een klein, niet

begripsbepalend, betekenisverschil: bij realisme klinkt vooral het weerspiegelen, het mimetische door, terwijl de meest voorkomende connotatie van documentaire literatuur het registreren, het vastleggen is.

19. Die opvatting vinden we terug in ‘Pro Domo’, een van Vogelaars poëticale teksten die in *Raster* verschenen en later, bij wijze van inleiding, in *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren* opgenomen werden: ‘Zuivere inhoud bestaat niet in de kunst, in geen enkele informatie-overdracht trouwens. Als men ergens de ideologie in een werk wil opzoeken dan is het niet alleen in de inhoud of de meningen maar vooral in de manier waarop iets wordt uitgebeeld, de konstruktie van het werk, enz., want daarin komt tot uitdrukking op welke manier de schrijver zijn stof ziet en interpreteert’ (Vogelaar 1974, 16).

20. Een soortgelijke kritiek op *Barbarber* is te vinden in het gesprek met Ten Berge, Bernlef, Bloem en Kouwenaar, ‘Literatuur in diskussie’ (Van Marissing 1970).

Een machinekomedie en een tekstuele filmprojector

Een analyse van Vogelaars *Raadsels van het rund* (1978) en Raaijmakers' *De methode* (1985)

Camille Bourgeus

Twee naoorlogse experimentele werken, het ene uit 1978, het andere uit 1985, liggen met hun achterflap naar boven gericht op tafel. Het eerste zegt 'een mechaniek' te zijn 'waarvoor een tekst als handleiding dient'. Het tweede is een 'beweger' die bewegingen 'van fase tot fase als een lint filmbeeldjes langs het oog van de lezer [wil] voeren'. De eerste is J.F. Vogelaars *Raadsels van het rund*. De tweede is het in 2014 heruitgegeven *De methode* van Dick Raaijmakers. De omslagen drukken de lezer meteen op de eigenaardige status van deze teksten: beide werken geven zich onverholen uit als machines. Ze laten zich lezen als autonome tekstapparaten. Ze zetten naar eigen zeggen zichzelf in beweging en opereren volgens een hoogsteigen systematiek. Om de omslag van *Raadsels van het rund* nogmaals te citeren: 'De operaties die in deze nachten worden uitgevoerd behelzen de bouw van een mechaniek, waarvoor een tekst als handleiding dient'. *De methode* geeft een gelijkaardige richtlijn: 'Het is geen methode in de zin van handleiding of operation manual, maar veeleer een reisgids, zij het dan voor reizigers die hun einddoel reeds bereikt hebben'. De twee voorlopig cryptische omschrijvingen hebben een opvallende gemene deler: aan de grondslag van de tekst ligt een alternatieve systematiek die de lezer al begrepen heeft of zal leren begrijpen. Vogelaar en Raaijmakers, beiden prominente figuren in de naoorlogse Nederlandstalige avant-garde, laten in beide genoemde werken de machine de hoofdrol spelen en kennelijk zelfs het werk overnemen van hun auteurs.

Vogelaars *Raadsels van het rund* is opgebouwd uit acht hoofdstukken, acht 'nachten'. Het zijn acht machinekamers waarin nachtelijke operaties plaatsvinden. De dagen bevorderen volgzaamheid, de nachten, als de schaduwprojecten van de routineuze arbeid van overdag, breken structuren open. De vele breuken en sprongen in het werk leggen een proces stil, installeren iets nieuws, bepalen in grote mate het ritme waarop het boek zich voortbeweegt. *Raadsels van het rund* werd door Anthony Mertens ingeschreven in een traditie van schrijvers die hun teksten voorstellen als een 'tekstmachine' wanneer zij met het mechanische karakter van het citeren van teksten

geconfronteerd worden (1991, 111). Mertens heeft het over de 'leesmachine' van Valéry – die Vogelaar ook in *Raster* zal introduceren – en over Mallarmés droom van het beweeglijke kunstwerk dat in staat is zijn eigen betekenissen tot in het oneindige opnieuw uit te vinden (idem). Mertens plaatst Vogelaars gebruik van de machine in de traditie van de tekstmachine met een reflecterende, vaak speelse inzet. Vogelaars machineverbeelding verlangt echter een nieuwe begripsbepaling. De tekstmachine is bij hem niet louter een poëticale metafoor maar als een zelfstandige entiteit in beweging.

Raaijmakers' *De methode* refereert aan het baanbrekende *La Méthode Graphique* (1878) van de Franse filmmaker en fysioloog E.J. Marey, die een methode ontwikkelde om de allerkleinste en subtielste bewegingen van een organisme te registreren. De grafische druk die daaruit resulteerde was het visuele bewijs van de beweging: het geheugen van het leven op papier. Het is dit ontleden van de beweging waaraan Raaijmakers 100 jaar later schatplichtig is. In de Europese avant-gardebewegingen na de Eerste Wereldoorlog floreerde de fascinatie voor de mogelijke registratievormen van beweging. De technische ontwikkelingen van de film evolueerden snel waardoor het medium een platform bood aan kunstenaars uit onder andere De Stijl en Dada om hun experimenten met dynamiek en compositie verder uit te bouwen. In Duitsland experimenteerden kunstenaars als Theo van Doesburg, Hans Richter en Viking Eggeling met abstracte film. Ze schilderden grafische vormen op lange stroken die dan na opname dienden als partituren of handleidingen voor een beweging. Aan de hand van licht konden zij nu ook een derde dimensie en een tijdsdimensie toevoegen aan het tweedimensionale beeld. Zes decennia later ontdekt Raaijmakers die beweging in de omgekeerde volgorde: hij haalt het tot volle ontwikkeling gekomen driedimensionale beeld uit elkaar en plaatst het op papier.

De methode, een dichtbundel, verschilt van opzet van Vogelaars door montageprocedés onderbroken prozawerk doordat het boek niet begint met het demonteren van bestaande machines maar vertrekt vanuit een nulstaat en stapsgewijs een eigen systematiek opbouwt. Dat resulteert in een minimalistisch, fenomenologisch boek dat (het object van) onze waarneming uit elkaar haalt om het vervolgens glashelder en aan de hand van een secuur uitgekozen jargon opnieuw op te bouwen. De analogie met Vogelaars boek is desondanks erg sterk. Beide werken zijn producerende instanties. En er staat veel op het spel. Hun machines – *De methode* glijdend en logisch, *Raadsels* hortend en stotend – maken analyses van bepaalde processen, maar de analyses die de boeken maken moeten zelf ook als een betekenis-creërend proces, als operatie, beschouwd worden.

In een eerste hoofdstuk ga ik op zoek naar de wortels van een machineverbeelding waarvan beide auteurs getuigen. Vervolgens onderzoek ik de poëticale metafoor van de machine in het werk van beide auteurs en ten slotte gebruik ik de machine als

kader voor de analyse van beide teksten. Ik wil als volgt lezen: met aandacht voor zowel het dubbele gebruik van de machine-metafoor (als radarwerk onder de wereld en als ontregelingsmechanisme) als voor de tekstuele procedés die ten grondslag liggen aan het beeld van het boek als machine. Hoe kunnen *De methode* en *Raadsels van het rund* als een machine beschouwd worden en wat kunnen zij, opgevat als machine, teweegbrengen?

De machineverbeelding in de moderne literatuur

De machineverbeelding is even oud als de machine zelf. Sinds het ontstaan van de industriële revolutie is elke technologische vernieuwing gepaard gegaan met een explosie van utopische en dystopische fantasieën over en rond machines: van victoriaanse toverlampen tot de aanstormende trein van de gebroeders Lumière (1896), van de 'unheimliche' antropomorfe droombeelden van romantische auteurs zoals E.T.A. Hoffmann en kritisch naturalisten als Gerhart Hauptmann tot J.G. Ballards *Crash* (1973) en de cyborg-fantasieën. De machine manifesteerde zich als een apathisch en destructief *Fremdkörper* in een mensenwereld maar ook als een opwindend toekomstapparaat.

Binnen de context van de ideologiekritische en experimentele literatuur vormde de machine een ideale metafoor om het maatschappijsysteem te visualiseren en ter discussie te stellen. De machine kon dienstdoen als metafoor voor enerzijds de bureaucratische, onpersoonlijke, homogeniserende maatschappijmachine en anderzijds voor de geestelijk en lichamelijk van zijn dagelijkse taken vervreemde mens die erin voortbeweegt. Iconische voorbeelden zijn Franz Kafka's executiemachine in diens *In der Strafkolonie* (1919), de absurde maar inherent-logische verleidingsmachine van Marcel Duchamp genaamd *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même/Le Grand Verre* (1915-1923) en de *Bio-Adapter* (1966) van Oswald Wiener, een 'gelukspak' dat de mens kan aantrekken en dat al zijn lichaamsfuncties overneemt. Het is volgens Wiener de 'loesung aller welt-probleme' want het is de 'befreiung von philosophie durch technik' (1966[1]). Net dit bevrijdend principe van de techniek komt centraal te staan in dit artikel. Want Vogelaar en Raaijmakers plaatsen zich niet louter binnen een traditie, maar gaan tevens verder dan een metatalige evaluatie of speelse reflectie op het machinale karakter van een tekst. Zij lijken álles van de machine te verwachten: zij is beweger en beweging. Zij is product en productie. Zij is noodzakelijk als vorm en dankbaar als object om een ongebreidelde (anti)productie te faciliteren.

Met *Raster* als ontmoetingsplaats bevonden Vogelaar en Raaijmakers zich in het gezelschap van een reeks auteurs die niet alleen getuigen van een rijke machineverbeelding maar die ook de machine als procedé inzetten, ofwel, machinaal schrijven. De procedés zijn talrijk: auteurs laten de woordkeuze aan iets anders over dan aan

hun eigen geest, of, de structuur wordt bepaald door een vooraf opgelegd principe dat niet meer bij te sturen valt, of, ze geven zelf de aanzet en laten betekenissen door onderbewuste verbanden vloeien, enzoverder. In de zesde aflevering van *Raster* presenteert Vogelaar een hoofdstuk uit Raymond Roussels *Locus Solus* (1914), 'De Heijfuffer'. In die door klankassociaties aangedreven tekst wordt een gigantische surrealistische machine stapsgewijs aan de lezer voorgesteld. Vogelaar identificeert de tekst als een 'tekstapparaat' (Vogelaar, 1978b, 54). Het schrijven van Roussel geldt 'niet als verdubbeling en representatie van de werkelijkheid, maar als bewerking van de (altijd voorgevormde) dingen, beelden, feiten, woorden, taal*konstruktie* dus, (…)' (57). In 1978 publiceert Lars Gustafsson in *Raster* twee gedichten ('De machines' en 'Vuur- en luchtmachine') en een theoretische tekst ('De machines. Een zelfonderzoek'). Hij vergelijkt er de gedragingen van machines met de grammatica van een taal zonder evenwel zelf mechanisch te werk te gaan. 'Schommelzang' (1986) van Samuel Beckett daarentegen beantwoordt ook formeel aan een mechanische systematiek. Door de ritmiek en de consequente regelopbouw houdt de tekst zichzelf in beweging als een newtonpendel.

In het essay 'Een charmante machine' in *Raster* 40 (1986) brengt Vogelaar een machinefascinatie tot uiting door het boek met een machine te vergelijken, één die niet werkt maar wel ís en verlangt gelezen te worden. En in de aflevering *Gestoorde teksten/Verstoorde teksten* (1983) wordt het 'gevaarlijke' potentieel van een psychopathologisch discours toegeschreven aan het vervreemdende, mechanisch aandoende taalgebruik. De tekstproductie van de jonge schizofrene schrijver Aimable Jayet wordt gepresenteerd als een binaire taalmachine die onbelemmerd produceert omdat de taal niet geremd wordt door een dwingende semantische logica: 'Bij Jayet lijkt stelselmatig een geheugenverlies de woorden uit te wissen terwijl ze worden uitgesproken, met als gevolg dat iedere betekenisinduktie die volgende woorden zou vastleggen wordt uitgeschakeld – en wel zodanig dat deze het hele skala van semantiese mogelijkheden behouden' (Thévoz, idem, 130).

Vandaag leeft de fascinatie met het autonome tekstapparaat nog steeds, maar op een veeleer interdisciplinair niveau. Buiten de kring van *Raster* introduceert Jerry Galle een *Poëtische Machine* (2012), een zelfstandig computerprogramma dat zichzelf aan het woord laat. De poëtische machine is een ontregelende, oneconomische en patafysische machine die bewust fouten toelaat, nieuwe betekenisproductie fêteert en het zwaartepunt van het product naar het proces van zijn werking verplaatst. In *This page intentionally left blank* (2016) tikken twee PARTS-dansers aan een hoog tempo en op een associatieve manier een tekst op hun laptop die synchroon achter hen geprojecteerd wordt. Vervolgens lezen ze hun tekst aan elkaar voor terwijl de andere het verslag tikt, inclusief fouten en vergeten passages. Volgens dit principe dicteren en noteren ze mechanisch tot slechts één (nonsens)woord overblijft.

Diezelfde focus op een continue productiviteit en een onverwachte betekenisontwikkeling fascineerde Vogelaar en Raaijmakers. Beide schrijvers delen een sensitiviteit voor de taal en begrijpen dat die als kleine eenheid cruciaal is in een nieuw begrip van het geheel. De taal moet even zuiver en vernieuwend gebruikt worden als de techniek gebruikt wordt. Die wisselwerking is compleet: via taal kan je inzicht krijgen in de techniek en via de systematiek van de techniek krijg je opnieuw inzicht in de taal. Ofwel: de kunstenaar wint de techniek terug van de industrie en de techniek wordt het voertuig van de kritiek.

De machine in Vogelaars en Raaijmakers' poëtica

Vogelaar als opererende auteur

'[K]unst wil niet alleen maar de techniek vermenselijken maar wil zelf ook techniek zijn of minstens gelijkwaardig eraan', schreef Vogelaar in *Raster* (1978b, 59). Onder de titel 'Operaties' publiceerde Vogelaar drie romans die ieder op zich beschouwd kunnen worden als een zelfstandige poging om van kunst techniek te maken: *Kaleidiafragmenten* (1970), *Raadsels van het rund* (1978) en *Alle vlees* (1980). *Raadsels van het rund* is een 'masjienekomedie' (1978a, 13) met Mon als bestuurder van de machine en Ekke als tegenwerkende kracht. In *Raadsels* kan je lezen:

> De techniek kan ons bevrijden van de tirannie van de arbeid, van de natuurlike belemmering van de mens. De techniek kan afstand en tijd overwinnen, de natuur zonodig uitschakelen. Als we de techniek vrij konden gebruiken, konden we met het leven spelen, iedere fantasie realiseren, het nuttige reduseren tot een onbelangrijke vanzelfsprekendheid, (…) (1978a, 450-452).

Uit Vogelaars creatieve en literatuurbeschouwende werk spreekt een groot optimisme over de inzetbaarheid van de techniek. Walter Benjamin was hem voor toen hij in 1934 ijverde voor het vrije gebruik van de techniek met het oog op een proletarische revolutie in *Der Autor als Produzent*. De schrijver kan met een onvervalst bewustzijn de productieverhoudingen van binnenuit ontwrichten op voorwaarde dat hij zijn plaats binnen de productieverhoudingen herkent. De schrijver die daarin slaagt is geen berichtgever meer, maar een operator aldus Benjamin.

> Dus vóór ik vraag: hoe staat een literair werk *tegenover* de produktieverhoudingen van een tijdvak zou ik willen vragen: hoe staat het er *in*? Deze vraag betreft onmiddellijk de funktie van het werk in de literaire produktieverhoudingen van een tijd. Ze heeft met andere woorden onmiddellijk betrekking op de literaire *techniek* van het werk (Benjamin, 1971, 15).

De Russische constructivistische schrijver Sergeij Tratjakow heft volgens Benjamin als eerste het onderscheid tussen schrijver en publiek op door mededelingen te publiceren bij zijn schrijven, door politieke activiteiten op touw te zetten en andere mensen tot tekstproductie aan te zetten, kortom, door zichzelf en zijn literatuur in de wereld van productieverhoudingen te positioneren. Bertolt Brecht is Benjamins tweede operator omdat ook hij begreep dat zijn arbeid nooit alleen arbeid aan de producten is, maar ook arbeid aan de productiemiddelen van die productie (24).

Net als Tratjakow en Brecht begreep Vogelaar de urgentie van de plaatsbepaling van de schrijver in de maatschappij. Niet toevallig verschijnt in 1971 de eerste Nederlandse vertaling van Benjamins essay van de hand van Vogelaar, bovendien voorzien van een kritische bijdrage over de Nederlandse uitgeversmarkt. In 'De dubbelmoraal van de uitgeverij' ontmaskert Vogelaar de boekenmarkt als een monopolistisch bedrijf van productie, reproductie, distributie en consumptie waardoor '[d]e emancipatoriese werking van het medium boek in de kiem verijdeld [wordt]' (1971, 91). Hij vervolgt: 'Veel auteurs schijnen nog steeds te geloven in een onbevlekte ontvangenis van hun geschriften. Het literaire product, van welke aard dan ook, kan in deze maatschappij zijn gebruikers alleen bereiken via de markt' (86). De invloed van de verschijningsvorm van het boek als marktartikel op de inhoud van het boek wordt volgens Vogelaar sterk ontkend. Hij betreurt de 'ideologiese schizofrenie van de kleinburger die materieel even afhankelijk geworden is als de arbeider, maar niettemin leeft in de illusie dat hij zich in alle vrijheid kan uitdrukken en kan 'scheppen' wat hij maar wil' (85).

Vogelaar voorziet Benjamins oproep aan de auteur om zijn plek in het productieproces te erkennen van een concreet antwoord door het literaire bedrijf in Nederland uit een volgens hem productie-afzijdig vacuüm te halen (idem). Hij hekelt de linkse schrijver die als zogezegd klasseloos individu vanuit een veronderstelde marge het systeem bekampt in de hoop de 'onwetende' arbeider bewust te maken. Hij argumenteert dat de schrijver veeleer zijn positie middenin de kapitalistische (kunst)markt moet erkennen en moet onderzoeken hoe hij met zijn werk van binnenuit kritiek kan leveren om het systeem te ontwrichten (idem). In *Kunst als kritiek* argumenteert Vogelaar dat indien we de afstand tussen het esthetische werk en zijn sociale voorwaarden willen verkleinen, we het kunstwerk moeten opvatten als een opererend instrument, als 'een prakties middel voor praktiese doeleinden, hoe onprakties haar middelen schijnbaar ook zijn' (1973, 14f). In 'Aan de arbeid' toont Sven Vitse (2014) hoe Vogelaar zijn eigen werk als arbeid aan product én productiemiddelen beschouwt: een vorm van immateriële arbeid die zich de techniek toe-eigent om er op een dag aan te kunnen ontsnappen. Zo verdacht Vogelaar de progressieve taalexperimenten van tijdsgenoten die zich onder andere verzamelden rond het periodiek *Barbarber* van sociale ineffectiviteit, aangezien zij producten waren (readymades, montages,…) maar geen productiviteit meer vertoonden (1973, 15).

De verschijningsvorm van *Raadsels van het rund* als een fysieke tekstmachine die haar plaats inneemt tussen de kapitalistische machines die zij bespreekt, kan gelezen worden vanuit Vogelaars onderzoek naar productiviteit. Vogelaar interpreteert Benjamins opererende schrijver letterlijk en neemt diens techniekoptimisme mee om nu zelf machines te creëren: apparaten die een constante en ongecontroleerde betekenisproductie garanderen. Tien jaar later in *Terugschrijven* (1987) zal Vogelaar dezelfde machinale houding van het schrijfproces onderschrijven, deze keer met het lezen als deel van dezelfde productie:

> Lezen en schrijven is voor mij een en dezelfde houding (…), een en dezelfde produktie: het combineren van bestaande betekenissen om ze zodoende te verwerken – ontleden en vermenigvuldigen. Resultaat: een nieuwe verzameling van teksten. Er zijn geschriften die niet meer zijn dan een partituur voor een vermenigvuldiging (…) (idem, 327).

Uit de analyse van *Raadsels van het rund* moet duidelijk worden dat die machinevorm noch vrijblijvend, noch ideologisch-retorisch is, maar noodzakelijk is om aan de vormdwang van tekst én maatschappij te ontsnappen.

Raaijmakers en het kleinste deel

Eerste pagina van *De methode*. Tabula rasa. Alles ontspringt uit een 'dit' en een 'dat' – ofwel, uit de menselijke mogelijkheid tot onderscheiden.

> Er is dit en dat.
> Dit is hier –
> dat is daar.
> 'Hier' is de wereld van dit –
> 'daar' de wereld van dat.
> (Dit en dat zijn gescheiden.) (2014, 1)

Dick Raaijmakers' in 1985 verschenen *De methode* is een als dichtbundel opgesteld experiment dat de beweging en het kijken naar de beweging stapsgewijs ontleedt. Het begint bij het plan om 'dit' en 'dat' naar elkaar toe te doen bewegen en het eindigt met complexe observaties van complexe bewegingen. *De methode* is zowel glashelder als mysterieus. Het is zowel een indrukwekkend cultuurfilosofisch traktaat als een kleinschalig experiment ontsproten uit een eenvoudige observatie. De redenering wordt steeds complexer, maar elke nodige bouwsteen wordt voorzien en apart geïntroduceerd. Uiteindelijk bereikt de beweging haar meest complexe vorm en rekent zij op een waarnemer om haar bestaansrecht te geven. In het midden van het boek, na 153 pagina's, verschijnt de waarnemer op het toneel.

> Een waarnemer is een echte nemer!
> Hij is een nemer van waar.
> De waar van bewegingen
> – voor waarnemers –
> is beelden (2014, 154).

De waarnemer observeert de beweging. ‘Hij volgt het bewegen / met ogen en handen’ (2014, 155) maar ‘[e]en waarnemer die een bewegen volgt / beweegt niet zelf, / maar bewaart zijn plaats’ (156). De waarnemer ziet de bewegingsconstructie met daarin eventueel ook een beweger. ‘De waarnemer ziet de beweger – / maar de beweger niet de waarnemer!’ (166). Dit is een belangrijk aspect. De waarnemer, hoewel hij nog niet kan bewegen, heeft als enige de macht om het geheel en zo ook de afzonderlijke delen binnen het geheel te zien.

De ideologische tegenkracht van Raaijmakers’ *De methode* zit net geworteld in die dynamiek tussen het kleinste deel en het grotere geheel. Het is een spanning die hij al onderzoekt sinds het begin van zijn carrière waarin hij pionierswerk zal verrichten in de ontwikkeling van de elektronische muziek. In de jaren vijftig begint Raaijmakers elektroakoestische experimenten uit te voeren bij Philips, die hij in de jaren zestig voortzet als wetenschappelijk onderzoeker aan de Universiteit Utrecht. Midden jaren zestig trekt hij zich terug in zijn eigen studio om te componeren en enkele jaren later wordt hij docent aan het Conservatorium in Den Haag waar hij verder interdisciplinair onderzoek verricht naar muziek, geluid, beeld, theater en techniek. Raaijmakers had een fascinatie voor het kleinste auditieve deeltje als doorslaggevend element voor de auditieve beweging. In *geluid < = > kijken* (1971) en *Drie ideofonen* (1973) omschrijft hij de samenwerking tussen de tastbare, de zichtbare en de hoorbare beweging. In *Drie ideofonen* legt hij in stappen uit hoe een luidspreker werkt: in de laatste stap beschouwt hij het instrument als een op zichzelf bestaand systeem dat niet hoeft te ‘dienen’ maar ‘kan zijn’. Een dergelijke waarneming van een gebruiksvoorwerp als kunstwerk kan volgens hem een rimpeling in onze observatie sturen, die een kanteling in onze eigen beweging teweeg kan brengen (1973[2]).

In het beroemde *Raster*-essay ‘De kunst van het machinelezen’, een sleuteltekst binnen Raaijmakers’ poëtica, tracht de auteur doelbewust de verschijningsvorm te ontkoppelen van datgene wat beweegt. In de ondertitel omschrijft hij dat project als ‘de emancipatie van het materiaal en het materiaalgebruik’. Hierin weerklinkt Benjamins poëtica van de plaatsbepaling van het werk in het grotere productieproces. De lezer krijgt inzicht in de productieverhoudingen en is op het einde idealiter zelf in staat machines te bouwen in plaats van ze te ondergaan. In elk geval wordt een passief plaatsnemen voor de tekst radicaal vermeden. Het nut van het ‘lezen’ van machines is dat de toeschouwer tot bouwer verheven kan worden, wat Benjamin de organiserende functie van literatuur noemde (1971, 24). In het *Raster*-essay schrijft Raaijmakers:

'KUNST echter – en hierin onderscheidt ze zich fundamenteel van TECHNIEK – is in staat zichzelf aan kritiek te onderwerpen en dus ook tegen dit soort ongewenste produktie- en konsumptiemechanismen in opstand te komen' (1978[3]). 'Hoe een apparaat feitelijk "is"', schrijft Raaijmakers, 'wordt in niet onbelangrijke mate bepaald door het beeld dat wij ons van het apparaat vormen' (idem). De waarneming van het object ziet hij niet als een vanzelfsprekend maar als een veranderlijk, fysiek en dus te analyseren gegeven. In 'De kunst' wordt de machine vertraagd om er inzicht in te krijgen. 'Het apparaat is een leeswijze van het plan, een vertaling van het ontwerp (in een verzelfstandigd beeld) en resultaat van handelen,' aldus Raaijmakers (idem).

De verzameling van opeenvolgende beschrijvingen van machines in 'De kunst van het machinelezen' wil zelf gelezen worden als een tekstmachine. In Raaijmakers' essay lezen we:

> Het lezen van machines betekent: nagaan hoe de 'vormgeving' van de lichamen en objekten waarmee elektriciteit wordt opgewekt en bewaard zich ontwikkeld heeft. Dit houdt tevens in: het lezen van de 'momenten van transport van een idee', de verschillende stadia in de produktie oftewel de beelden waarin het apparaat van fase tot fase gedacht is – van idee, via koncept, diagram, model, naar eindprodukt: het apparaat (idem).

De ambitie van Raaijmakers hier is dus om de machine te ontkoppelen van de waarneming ervan én om vervolgens die waarneming ook als een machine te beschouwen. 'De beeldende variant van "de grafiese methode" betekent dan het tonen op welke wijze "het graferen van bewegingen leidt tot het ontstaan van nieuwe beelddragers en beeldmachines"' (idem). In een essay dat Raaijmakers vier jaar na 'De kunst van het machinelezen' in *Raster* publiceert, wordt dit verduidelijkt:

> De hele 'kunst' komt er dus op neer, dat wij met onze beelden pogen de beelden van de eerste machinemakers te representeren: niet konsumptief en reproduktief, maar aktief en kreatief. Door zo de machines opnieuw te doordenken en ons hun beelden eigen te maken, promoveren wij van daadwerkelijke toeschouwers tot potentiële machine bouwers, waarmee zich de geschiedenis herhaalt (Raaijmakers, 1982, 206).

Het lezen van machines dient enerzijds om de werking van industriële en voor consumptie ontworpen machines te demystificeren door ze in hun context te plaatsen maar anderzijds ook als productieve methode om al lezend/schrijvend nieuwe, creatieve 'beeldmachines' in het leven te roepen. 'De kunst van het machinelezen' is de poëtische omkaderende tekst die als voedingsbodem fungeert voor *De methode*: een schrijver grijpt de kans om een tekst te bouwen, die zich vervolgens verzelfstandigt.

Analyse van *Raadsels van het rund*

De machine als thema in de tekst

Raaijmakers' *De methode* is een systematiek die beweegt van een eenvoudige observatie naar complexe bewegingen en kijkrichtingen. *Raadsels van het rund* maakt de omgekeerde beweging: in het begin treft de lezer de roman aan als een gesloten, raadselachtige machine, maar op haar worden operaties uitgevoerd die haar inzichtelijk kunnen maken. De twee hoofdrolspelers, de voormalige architect Ekke Wagenaar en een zekere Mon, gaan gebukt onder samenzwerende machines en reflecteren over manieren om tegen de sociale mechaniek in te gaan. Ondertussen duiken randfiguren op: Mor is de 'wonderdokter' (1978a, 8, 387) die de machines in beweging zet en Janus is 'de figurant die geen tekst heeft' (10) en die meermaals slachtoffer wordt van de gevormde constructies.

De parallellie met het epische theater van Brecht is onmiskenbaar: Janus heeft geen tekst, Mon en Ekke worden doorheen het boek steeds als (hoofd)personages aangeduid en elk personage staat acht nachten lang op scène want ze zijn nooit aan- of afwezig, ze zijn altijd ergens. Brecht gebruikte technieken waaronder het blootleggen van de hiërarchie van het toneelwezen, het systematisch onthullen van decorstukken en lichtbronnen, het integreren van onverwachte geluids- en lichteffecten en het doorvoeren van de 'Gestus' – allemaal met als doel de vierde wand neer te halen en een passieve houding van het publiek te verhinderen. De 'Gestus', een techniek die de acteur in staat stelt metacommentaar op zijn of haar rol te geven en zo de identificatie te belemmeren, is ook in de mate van het mogelijke eigen aan de 'papieren' personages Mon en Ekke. Geregeld geven zij opmerkingen over elkaars schrijfpraktijken of reflecteren ze na afloop op hun gekozen (en in sommige gevallen uit de hand gelopen) procedés: 'Het enige resultaat was, dat *ik* een verdacht personage begon te worden' (480). In het episch theater werd de dramatische dialoog regelmatig onderbroken door een vertelinstantie. In *Raadsels* is een verteller aan het woord die het onmogelijk maakt te achterhalen welke standpunten hem, Mon, Ekke of anderen toebehoren, waardoor identificatie uitgesloten is. Zowel Brecht als Vogelaar onderbreken het narratief, maken een automatische blik/lectuur onmogelijk en wensen boven alles 'uit lezers of toeschouwers medewerkers te maken' (Benjamin 1971, 24).

Mertens argumenteerde dat 'Masjienekomedie', het eerste hoofdstuk van *Raadsels*, in miniatuurvorm het hele boek weerspiegelt (1991, 108). Het is een toneelstuk, waarin Mons woorden door een toestel, 'Het Zogenaamde Zogenaamde', verdubbeld worden. Het hoofdstuk begint met: 'Een reusachtige hand grijpt Mon vanuit de koeliezen vast en sleurt hem weer het toneel op. (…) Hij moet verder spelen' (1978a, 13). Mon is in deze komedie slechts een marionet en moet de hoofdrol laten aan de machines waarvan er in *Raadsels van het rund* tientallen opduiken. De mens

wordt zonder keuze in een wereldmachine geboren. Het leven wordt in die mate gereguleerd dat gegarandeerd is dat niemand afwijkt van de arbeidsroutine. In *Raadsels* lopen we op tegen kafkaiaanse systemen zoals een dehumaniserend fixeermiddel in de vorm van een interneringszetel (131-133). De mens, 'een moderne Sisyphus' (194), gaat gebukt onder het apparaat en heeft de regie van zijn of haar leven uit handen gegeven. De wereldmachine is onontkoombaar, ondoorzichtig en de wet van kwantiteit geldt boven kwaliteit: '*(Serie-toestel: eerste probeersel – prépréfab)*' (191). Wat die wereldmachine vervolgens samenhoudt en wat tevens voorkomt dat burgers uit elkaar vallen als individuen is de werkmachine: 'Sommige etologen beschouwen de termietenheuvel als een super-organisme dat elk van zijn leden transendeert' (81). Het geheel ontstijgt het onderdeel: 'Voor alle konstruksies, op z'n minst voor doelmatige konstrusies, geldt dat alleen het geheel, en dan nog alleen in geassembleerde staat, iets betekent dwz. een (virtuele) funksie heeft. Losse onderdelen zijn per definitie inhoudsloos, neutraal, verwisselbaar' (126). Een mens is vervangbaar want 'hun geperfektioneerde masjienes gaan voort, gaan voort (…)' (99).

Hoewel burgers overdag op hetzelfde ritme functioneren, slagen ze er niet in om zich als een onderdeel van een groep te voelen omdat ze elk een individuele 'woonmachine' toegewezen kregen. In 'Nacht zeven' wordt gediscussieerd over de manier waarop huisvesting in de nieuwe wereldstad georganiseerd moet worden. Mon en Ekke lijken het voor een keer met elkaar eens te zijn. Architectuur betekent organisatie betekent macht. Democratisering lokt disciplinering uit en dus internalisering van de macht. Bovendien is het socialistisch ideaal van een betaalbare woonmachine uitgegroeid tot een kapitalistisch voorwendsel om de burger gehoorzaam en klinisch op te hokken. Mon opteert voor een geleidelijke 'verbouwing' in plaats van een bruusk omwerpen: '(utopiën lijken altijd uit te gaan van een denkbeeldig nulpunt). Belangrijker lijkt me het omfunksioneren, de transformatie' (443). Mon en Ekke gaan meer dan vijftig pagina's door op hun Wereldstad maar de mens komt zelden of nooit aan bod. Een definitie, vier nachten eerder, belooft niets goeds: '"Een kombinatie van resistente onderdelen, ieder voor een spesiale funksie, opererend onder menselike kontrole die energie gebruikt en werk verricht": mens' (141). Of je nu een hoofd- of handarbeider bent, een totaalbeleving is volgens Ekke onmogelijk geworden.

In Ekkes ontwerp voor de Wereldstad gaat het even over het mensenleven: 'Het mensenleven is opgesplitst in zinloze arbeid en privéleven (dat het alledaagse leven heet). De arbeid is verdeeld in hoofd- en handarbeid: ontwerpen en uitvoeren, ondernemen en aannemen' (458). Cyrille Offermans omschreef *Raadsels van het rund* als 'het onderzoek naar de mogelijkheid van een zinvol, niet-geïnstrumentaliseerd handelen' (1979, 60), met als doel de legitimering van geweld te doorbreken. De lezer stuit geregeld op passages die getuigen van het zoeken naar zelfcontrole:

> Ik had zelfs betwijfeld of ik mijn eigen adem hoorde – ik drukte mijn oor tegen m'n borst en ving een zacht zoemen op, hoorde tikken, nee meer 'n ratel, zuigende bewegingen hoorde ik, zeer zuigende bewegingen in- en uitzuigende bewegingen, knarsen en kraken, knisperen, knetteren, krak zei het telkens, knak zei het, ik hoorde onmiskenbaar kraken van takken, het kraken van gevrichten, het knarsen van raderen (1978a, 334).

In dit fragment kunnen de mensen het kraken dat ze horen niet meer thuisbrengen. Vogelaars mens blijft in vele gevallen het bouwpakket waar de definitie al op wees: 'De enige stankmeter die we hebben is de neus, maar daar zit een mens aan vast. Zei men' (139). De etymologische betekenis van 'lichaam' is 'stoffelijk omhulsel' en dat is ook hoe de personages in *Raadsels* hun lichaam ervaren – als een lap huid die de organen samenhoudt. De chirurg vervolgens moet als een mecanicien 'wegnemen van hetgeen overbodig is; weer op hun plaats zetten van de dingen die verplaatst zijn; (…) de natuurlijke defekten aanvullen' (161). In verschillende passages in het boek koppelt Vogelaars machinemens zich aan grotere machines: 'sleept hij de weerspannige draden en zet nu eens bij deze een twee of meer draden met 'n rubber zuignap op het hoofd, sluit bij gene aan- of afvoerlijnen af of aan' (504). In een passage die aan het schilderij herinnert waarmee Gilles Deleuzes en Felix Guattaris *L'Anti-Œdipe* (1972) opent, krijgen we informatie over '[e]en groot, gezwollen kind dat een kleine wensmasjiene heeft aangesloten op een grote technologiese en maatschappelike masjiene en die in werking zet' (1978a, 381).

In *Raadsels van het rund* kan de lezer het thema van de machine identificeren in verschillende gedaantes. Ik onderscheidde een wereld-, een werk-, een woon- en een mens-machine maar in *Raadsels* worden die machines niet als dusdanig ontmaskerd, noch door de personages, noch door de auteur. De machines liggen als onzichtbare patronen onder het boek, lopen over in elkaar, gaan verbindingen aan, zetten elkaar in gang. De hoofdpersonages proberen er zicht op te krijgen of proberen alternatieve machines te bouwen met het schroot van de mislukte machines die ze vinden. Ekke houdt zich bezig met het ontwerpen van allerhande apparaten: van een liefdesmachine en een wensmachine tot een bietensnijmachine. Mon reikt een handleiding aan, die als een draaiboek dienstdoet. De meeste dialogen tussen de twee hoofdpersonages gaan over het in perspectief plaatsen van de machinekomedie waar ze zich in bevinden:

> hij betwijfelde of er, als die masjienerie die is opgebouwd uit een groot aantal kleinere masjienes beweegt, ook sprake zou zijn van verandering, laat staan van vooruitgang of ontwikkeling, hoewel ik ervan overtuigd ben dat het om een *schijn*beweging gaat en dus ook om een *schijn*verandering en een *schijn*ontwikkeling (233).

Uit de geciteerde passage wordt de paradoxale verschijningsvorm van het bewegen duidelijk. De machine brengt een beweging teweeg en de mens beweegt op het ritme van de machine waardoor de mens eigenlijk stilstaat. De mens moet zich dus volgens het Brechtiaanse vervreemdingsprincipe van de machine weg bewegen om inzicht te krijgen in de grote, complexe machinerie: 'je moet buitenboord hangen, aldus Mon, om iets van het schip te zien, van het schip in z'n geheel, zoals het vaart, hij vergat te zeggen dat je beter aan de wal kunt staan, hoe werkt de grote masjiene, had hij gezegd, dat is het enige wat mij interesseert' (236).

Karl Marx stelde in zijn *Grundrisse* al dat beweging binnen de kapitalistische samenleving niet bepaald verandering veronderstelt: 'in Bewegung gesetzt durch einen Automaten, bewegende Kraft, die sich selbst bewegt; dieser Automat bestehend aus zahlreichen mechanischen und intellektuellen Organen, so daß die Arbeiter selbst nur als bewußte Glieder desselben bestimmt sind' (1974, 584). In *Raadsels* wordt dit dubbelzinnige statuut van bewegen tot zijn uiterste gedreven: 'Ik ging zitten dat wil zeggen ik zette mij in beweging om met de pen in de hand mij toegang te verschaffen tot ruimten die lange tijd afgesloten waren geweest', zegt Mon (1978a, 56). Schrijven is gaan zitten om in beweging te geraken. De beweging die uit het schrijven voortkomt, countert de beweging van de vele machines die verdoken zitten in *Raadsels van het rund.* De enige echte succesvolle tegenmachines die de hoofdpersonages bouwen, zijn met andere woorden die uit taal. De auteur zal dus op zoek moeten gaan naar manieren om een interne motor in zijn werk toe te laten (autonome operaties) die het werk drijven naar zijn huidige verschijningsvorm. Hij zal '[d]e woorden losmaken en een *mobiel* vervaardigen' (375).

De tekst als machine

Wil de schrijver een impact hebben op de wereld dan moet hij voor een omkering zorgen in de door de maatschappij besmette taal. Vormbewustzijn is in Vogelaars poëtica even cruciaal als de politieke inhoud. Volgens Vogelaar is de taal, het materiaal waarmee het literaire werk tot stand komt, vervuild door economische en politieke processen (Vogelaar, 1974, 168). In *Over Kampliteratuur* (2006) schrijft Vogelaar: 'de geschiedenis wordt gemythiseerd tot essenties, reële gebeurtenissen geabstraheerd tot universele grootheden – en wat na aftrek van de feiten, concrete mensen, plaats en tijd overblijft, is een herhaling van eeuwig hetzelfde, oftewel grote woorden' (Vogelaar 2006, 625). Taal drijft de perceptie van de geschiedenis. Met *Raadsels* onderschrijft Vogelaar die visie: 'Elke bewerking (elke interpretatie van de tekst) levert een ander bouwsel op' zegt de paratekst.

Raadsels van het rund is een naar heterogeniteit strevende montage. Het is een collage van stemmen en inzichten waarin niet duidelijk is wie aan het woord is, waar bepaalde opvattingen vandaan komen en of die al dan niet op het moment zelf gege-

nereerd werden. De tekst genereert zelf betekenis in plaats van vooraf gegeven betekenis te synthetiseren door vrij spel te geven aan ‘ontwortelde woorden die (…) verontrustende betrekkingen met elkaar aangaan’ (1978a, 70). Vitse schreef hierover: ‘Tekst fungeert niet langer als betekenisdrager maar als betekenis producerende machine, als een machine die op haar beurt tekst genereert. De tekst wordt als een machine “in werking gesteld”’ (2008, 363). Klankassociaties volgen elkaar op en woorden lokken andere woorden uit. In het hoofdstuk ‘De handleiding’ doet een handleiding dienst als readymade waarop operaties zullen uitgevoerd worden: er zijn echter ‘metoden te over, voor iedere sluipweg van de wil één’ (1978a, 29). Er wordt benadrukt dat de operatie géén invuloefening met terugwerkende kracht is, wat mogelijk betekent dat de regel na het productieproces nooit aangepast zal worden. De verschillende stappen van de operatie worden beschreven: ‘Ik begin er mee, het oud-testamentaire stropen: iedere regel op één locus vastspijkeren, de rest wegblazen en laten waaien, zie je wat beklijft: *na al het lukraak improviseren de eenvoud van een miniatuur*’ (idem). De auteur gaat vervolgens volgens het beschreven procedé te werk. De zestien regels van de handleiding worden gefixeerd en tussendoor wordt geïmproviseerd, getransplanteerd en geënt tot er een eind(toe)stand, een stilstand ontstaat waarover de verteller zich in eerste instantie lijkt te schamen. ‘Ik had bescheidener moeten zijn, minder ekstensief, minder plomp in proporties; ik mocht van geluk spreken dat er geen getuigen aanwezig waren geweest…’ (33). De productie heeft de verteller te ver meegenomen, tot buiten zijn bereik. De tekstproductiemachine rekent op een input, die de verteller aanreikt, en levert vervolgens een output en die is onvoorspelbaar, diffuus en heterogeen.

Dat is de inzet van de gewelddadige raadselmachine die *Raadsels* is: er is niet één stem, de voortplanting van betekenis is willekeurig. Het werk kan je beschouwen als een ‘intertekst’ in de definitie die Roland Barthes er aan gaf:

> De tekst is meervoudig. Dat betekent niet alleen dat hij verschillende betekenissen heeft, maar dat hij een meervoudige betekenis tot stand brengt: een *onherleidbaar* (en niet louter een akseptabel) meervoud. In de Tekst bestaan de betekenissen niet naast elkaar maar gaan erdoorheen en kruisen elkaar; de Tekst beantwoordt derhalve niet aan een interpretatie, zelfs niet een liberale, maar aan een explosie, een uitzaaiing (Barthes 1981[4]).

De tekst van Barthes waaruit deze passage komt en die Vogelaar in *Raster* 17 publiceerde, is exemplarisch voor Vogelaars voorkeur voor de machine als beeld voor de tekst. De machine is het procedé zelf. Als je de taal als machine, als hybride netwerk beschouwt, krijg je het effect dat Vogelaar met zijn taalpoëtica voor ogen heeft. Zo wordt in de eerste nacht van *Raadsels* (‘Eklips’) Ekke geconfronteerd met ‘de H-tekst’, een tekst die geen ‘rekonstruksie’ maar een ‘konstruksie’ is (1978a, 34). Het is ‘een (geleidende?) tekst die aanwijzingen bevat voor iets dat nog gemaakt/gedaan

moet worden of van iets dat nog moet gebeuren'. In de vierde nacht ('Konstallaties') biedt de '[d]e letter vd tekst (…) volop gelegenheid aan allerhande uitzaaingen (1978a, 165). Vogelaar omarmt het haperen, het stotteren en het organische woekeren in de literatuur als antidotum tegen beperkende talige en bij uitbreiding maatschappelijke structuren. Exemplarisch is ook Vogelaars essay over Roussel, die er volgens hem in slaagt de betekenissen in de werkelijkheid te ontregelen en met de brokstukken, ongeacht hun oorspronkelijke functie en enkel volgens hun woordwaarde, een nieuw universum te creëren (1978b, 59).

Ook in *Raadsels* worden nieuwe betekenissen gecreëerd aan de hand van gevonden brokstukken. Het hoofdstuk 'Praktikum (tekstverwerkingsapparatuur)' uit 'Nacht twee' biedt een inkijk in die praktijk (1978a, 86):

> [D]e tekst beweegt (: de samenstellende delen voeden zich met/leven dus van plasentaas: amniotiese zakken en lamsvliezen en andere wonderbaarlike woorden waaraan de blastula zich achtereenvolgens volvreet tot het de eindhals bereikt als uitwerpsel) zoals hij zich voortbeweegt (…) geleid door *lichamelik geweld*, het tekstverloop variërend door *psychies geweld – ekonomies geweld* – een handgebreide komputer is het, met Ekke als lezer en beslissende faktor, snel op handen en voeten van uitgescheurde pagina naar overgeschreven passage kruipend, een komputer met als input abstrakta (*:geschiedenis, dood, geweld, diktatuur, liefde*…) maar ook konkreta (*: de haat van B., de werking van Ontstoorder I en II*…) – (idem).

Het fragment is zowel een omschrijving als een demonstratie van de werking van de 'tekstverwerkingsapparatuur'. Hier opnieuw rekent de 'komputer' op een input, en vervolgens ook duidelijk op een lezer – in dit geval Ekke – om de tekstverwerking rond te krijgen. De lezer wordt geconfronteerd met de fysieke – hier zelfs lichamelijke – machine en moet de processen zelf met '[i]ntell. operaties' (88) afwerken:

> Als de denkprosessen, die tot de vorming van de bekende mechanismen hebben geleid, op de juiste manier worden afgeleid en gerekonstrueerd, dan moeten deze prosessen ook verder te gebruiken zijn in dezelfde richting; én moeten ze ook de middelen bevatten om tot nieuwe mechanismen te komen (in plaats van de gangbare opvatting over uitvinden) (idem).

De lezer van *Raadsels* moet begrijpen dat hij mag/moet vernietigen om te vinden. Vogelaar verwacht veel van zijn lezer. Hij moet door de betekenisproducerende machine die *Raadsels* is geïnspireerd worden om taal-kritisch te zijn en een eigen (anti)methode te ontwikkelen. Vogelaar verwacht 'een operatieve lezer (…) in de zin van Mallarmé die de lezer de "operateur" noemt, die het werk van de schrijver uitvoert en al doende "interpreteert"; de lezer stelt de tekst in werking' (1987, 9). Dat

de machine kan blijven draaien, de tekst oneindig keer in werking gesteld kan worden, verklaart Vogelaars voorstel aan het begin van het boek om de tekst binnenstebuiten te draaien (1978a, 12). Als een fysiek object wordt de tekstmachine (of machinetekst) opengemaakt, binnenstebuiten geplooid en wordt de eerste nacht de achtste, de tweede nacht de zevende, enzoverder. De lezer krijgt steeds een nieuwe aanzet, een nieuwe handleiding in handen.

Analyse van *De methode*

Raaijmakers' *De methode* gaat net zoals Vogelaars roman uit van het vervreemdend en vervolgens activerend potentieel van de tekst in haar gedaante als machine – in dit geval als filmprojector. De experimentele vorm van beide teksten dient als beste vorm om een nieuw bewustzijn van de taal te bewerkstelligen: het is een 'voertuig' dat ligt te wachten, waaruit de auteurs verdwenen zijn en waarvan de verdere richting nog niet is vastgelegd.

In *De methode* van Raaijmakers betekent dat concreet dat de lezer meeleest met de beweging van het boek, tot op een punt waar hij zelf een beslissing moet maken. Het eerste deel van *De Methode,* 'Een: de beweging' dreef zichzelf tot een punt waarin een tweede deel zichzelf wel moest aanbieden om het geheel in beweging te kunnen houden: de komst van een waarnemer om de beweging waar te nemen. De waarnemer in deel 'Twee: de waarnemer' evolueert na ongeveer de helft van het hoofdstuk naar een berichtgever, opnieuw met als doel de beweging in stand te kunnen houden (te berichten, te doen bewegen). Hier wordt de verhouding tussen bewegen en waarnemen gevoelig: 'Een waarnemer die én waarneemt én verslag doet / staat ingeklemd tussen twee konstrukties: / een waarnemende en een informerende konstruktie. / Van beide maakt hij deel uit. / Hij vormt de intermediair tussen de beweger en wij. / (Wij, die het bewegen willen weten.)' (2014, 163). De waarnemer voorziet de lezers van een verslag dat de wereld zou moeten voorstellen: 'Het verslag van de wereld herhaalt de wereld' (2014, 238). Getoetst wordt of de waarnemer dan wel de beweging of het spoor van de beweging moet tonen. En, moet hij de realiteit proberen te benaderen met een 'reëel beeld' of kan hij er conceptueel over spreken? Het wordt duidelijk dat om de beweging van de machine die het boek is te garanderen, er een kritische lezer moet opstaan.

In 'wij, bewegers', het laatste hoofdstuk van het boek, staat beschreven wat de lezers kunnen doen als ze het verslag van de waarnemer/berichtgever niet geloven. Het perspectief verandert. Er staat: 'De verslaggever hoopt kennelijk met zijn verslag / mij ertoe te kunnen bewegen mijn idee over een weidse, / uitgestrekte, ruime en horizontale wereld op te geven, / in ruil voor de artificiële gevertikaliseerde versie / zoals hij die mij zonet nog / – zeg maar, lijfelijk – / wilde opdringen' (2014, 279). Is er een

lezer aan het woord, die na het 280 pagina's durende verslag in verzet komt? Het kan ook de auteur zijn, die ingrijpt in zijn tekstmachine en zich lijkt te keren tegen de monowaarheid die van de kant van zijn berichtgever komt. In dat geval reflecteert hij over de inherente logica van het aan zijn controle ontsnapte boek. Hij benadrukt dan dat het aan de lezer is om het prefab-verslag dat hem in de mond gelegd werd te evalueren. Lezers moeten zelf beslissen welke verslagen van de waarnemers ze in de hand nemen en met welke informatie ze verder gaan: 'Wij besluiten: / déze wereld / die willen wij zelf zien en voelen. / Die willen wij zelf bereizen en bewerken' (2014, 280). De reis wordt eerst gerepeteerd, en dan heel voorzichtig vertrekt de lezer.

> Wij aarzelen.
> *Is* de wereld vlak
> of *toont* zij vlak?
> Wij weren een blik op de verslagen.
> (Wij zien een ruime wereld.)
> Wij geloven de verslagen
> en zetten ons in beweging.
> Wij op weg naar de wereld.
> (Wij, dit –
> de wereld, dat.) (2014, 282)

Dit zijn de slotregels van *De methode.* De pointe: de lezer zet de tweedimensionale verslagen om in een driedimensionale beweging. Vogelaars spel met zitten en bewegen is niet ver weg: 'Ik ging zitten dat wil zeggen ik zette mij in beweging om met de pen in de hand mij toegang te verschaffen tot ruimten die lange tijd afgesloten waren geweest' schreef hij in *Raadsels* (1978a, 56). De mens die een onbewaakte productie toelaat, die de machine in zijn lezende en schrijvende arbeid laat kruipen, geraakt in beweging. De lezer is het begin en het einde van de beweging die *De methode* doormaakt: de lezer leest over een 'dit' en 'dat' waarna zij of hij uiteindelijk zelf zal bewegen. De machine beïnvloedt haar gebruiker, maar de gebruiker bepaalt evengoed de richting van de machine.

Een dergelijke lezing betekent voor *De Methode* dat de auteur in de zin van Benjamin een producent is omdat hij er in slaagt alle stappen van zijn proces inzichtelijk te maken waardoor hij het mogelijk maakt voor de lezer om producent te worden. Gedreven door de tekst werkt de lezer aan een vervolg en ook aan de productiemiddelen van dat vervolg: hij voorziet zichzelf van eigen kijk-, lees-, en schrijfmethodes. In dat licht zou je kunnen zeggen dat Raaijmakers aanvult waar Vogelaars project vastloopt. In de schaduwzijde van allerlei complexe machines creëren Vogelaars personages nieuwe machines die misschien wel maatschappijkritisch en taalbewust maken, maar geen boei naar de lezer gooien om zelf aan de slag te gaan. Raaijmakers vult Vogelaar aan door de lezer van meet af aan de volle transparantie te geven en

spiegelingen op concrete en metaforische machines in de wereld achterwege te laten. Het boek wordt pas naar het einde toe een raadsel: wat zal de lezer doen? Vogelaars project wil tegelijkertijd ideologiekritiek én een nieuwe infrastructuur zijn, waardoor elke constructie haar eigen instorting omvat. Raaijmakers heeft met *De methode* de sleutel vast: zijn kunst is techniek geworden, zonder techniek te willen ontmantelen.

Besluit

De bewegingen van de machines, genaamd *Raadsels van het rund* en *De methode*, worden hier weergegeven:

Stap 1, vind het boek

Twee naoorlogse experimentele werken, de ene uit 1978, de andere uit 1985, liggen met hun achterflap naar boven gericht op tafel. Bij het aantreffen van de werken zijn het gesloten machines. De werken functioneren feilloos zonder hun exacte systematiek vrij te geven. Raaijmakers' *De methode* met haar klinisch witte en dik gepantserde uitstraling is nog voor het lezen een in zichzelf gesloten, defensieve machine. Lees: 'Naar buiten toe / (voor het oog van de waarnemers) / zijn bewegingskonstrukties "gesloten". / Zij staan roerloos op de wereld / en tonen er hun mantels' (2014, 161). En Mon en Ekke buigen zich in het boek over allerhande eet-, woon- en dwangbuismachines zonder echt inzicht in hun werking te verkrijgen. Zij kunnen enkel vanuit een externe positie kritiek leveren maar dat blijft zonder resultaat. Mon onderneemt pogingen handleidingen te ontfutselen maar '[h]un geperfektioneerde masjienes gaan voort, gaan voort' (Vogelaar 1978a, 99). De kapitalistische organisatie is een waterdicht systeem waarvan de lezers de werking nooit kunnen zien, wat hen ervan weerhoudt om te reageren.

Stap 2, open het boek

De machines worden inzichtelijk gemaakt volgens het gebod van Benjamin en het model van Brecht. Dat wil zeggen: de plaats van de individuele machines binnen 'de grotere machine' wordt aangewezen en de werken krijgen elk op een andere manier een organiserende functie. In *Raadsels* vraagt dat om het stilleggen en openbreken van de machine: de nacht is de antimethode, is de blauwdruk, de handleiding, de schaduwkant van de dag die in het teken staat van het feilloze samenwerken van productie en consumptie. Systematisch-onsystematisch worden aan de hand van procedés nieuwe methodes uitgetest. In het geval van *De methode* wordt de machine inzichtelijk gemaakt niet door haar open te breken maar door haar op te bouwen. Aan de hand van minimale veranderingen wordt een verhaal opgebouwd tot een punt dat

een lezer moet aanvullen. Het overzichtsbeeld van het werk als machine is niet vrijblijvend. Eens herkenbaar als machine wordt het werk als bestuurbaar gepresenteerd voor de lezer, waardoor die niet alleen toegang krijgt tot de tekst, maar ook tot de taal in het algemeen.

Stap 3, sluit het boek en begin

Tot slot gaat de machine weer dicht. De losse fragmenten die ter duiding op tafel opengelegd waren, worden weer tot een systematiek samen gepuzzeld. De machine, nu opnieuw geassembleerd, komt in beweging en wint weer aan mysterie. *Raadsels* blijft een raadsel maar de lezer begrijpt nu ten minste dat hij of zij meedraait in een voor het oog van de lezer geconstrueerde beweging. Hij begrijpt dat de kleine deeltjes de koers van de beweging bepalen en dat is de taal, de motor die het geheel stuurt. Voor Vogelaar is taal de bron van onderdrukking, maar ook van vrijheid. Haar creatieve inzet en haar gelijkstelling aan de techniek gaan gepaard met een optimisme over een productieve wisselwerking tussen taal en techniek. Waar de kafkaiaanse mens nog letterlijk opgesloten zat in een taal-opdringende executiemachine, heeft de vogelaariaanse mens er zich al (ten dele?) van bevrijd. In deze derde stap kunnen we spreken van een acceleratie. De lezer wordt meegenomen in de beweging, maar nu met de juiste voorkennis op zak over de structuur van de machine. Dat geldt in nog grotere mate voor Raaijmakers' werk aangezien de lezer uitgedaagd wordt om het boek met eigen middelen af te werken, en dus in beweging te geraken. De stukken liggen voor het grijpen. Wees aan zet.

Literatuur

BARTHES 1981

R. Barthes, 'Roland Barthes door Roland Barthes. Een selectie', in *Raster* 17. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981, 7-18, geraadpleegd 1 maart 2016 op http://tijdschriftraster.nl/roland-barthes-een-keuze-uit-zijn-werk/van-werk-naar-tekst/

BENJAMIN 1971

W. Benjamin et al, *De auteur als producent. Fotomontages.* Nijmegen, SUN, 1971.

MARTINET 1971

J. Martinet, *Geluid <=> Kijken: Drie Audiovisuele Projekten: Ton Bruynèl, Dick Raaijmakers, Peter Struycken.* Amsterdam, Stedelijk museum, 1971.

MARX 1974

K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Frankfurt am Main, Europäische Verlangsanstalt, 1974.

MERTENS 1991

A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

RAAIJMAKERS 1973
D. Raaijmakers, *Drie Ideofonen.* Den Haag, Gemeentemuseum, 1973.

RAAIJMAKERS 1978
D. Raaijmakers, 'De kunst van het machinelezen. Over de emancipatie van het materiaal en het materiaalgebruik', in *Raster* 6. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978, 6-53, geraadpleegd 1 maart 2016 op http://tijdschriftraster.nl/de-kunst-van-het-machinelezen/i-het-mechanische/

RAAIJMAKERS 1982
D. Raaijmakers, 'Twee: De waarnemer (techniek als vrije val, bij wijze van naschrift)', in *Raster* 22. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, 159-207.

RAAIJMAKERS 2014
D. Raaijmakers, *De methode.* Gent, Het balanseer, 2014 (1985).

THÉVOZ 1983
M. Thévoz, 'De zwervende identiteit van Aimable Jayet', in: *Raster* 24. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983, 129-134.

VITSE 2008
S. Vitse, 'Hoofdstuk 6: Jacq Vogelaar: Tussen de dwang van de vorm en de drang van de vorm', in: *Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in poststructuralisme, Ander Proza en postmodern proza*. Brussel, VUB proefschrift, 2008, 2 delen.

VITSE 2014
S. Vitse, 'Aan de arbeid', in: *nY. Tijdschrift voor literatuur, kritiek en amusement,* 22, 2014, 206-223.

VOGELAAR 1971
J.F. Vogelaar, 'De dubbelmoraal van de uitgeverij', in: W. Benjamin et al, *De auteur als producent. Fotomontages.* Nijmegen, SUN, 1971.

VOGELAAR 1973
J.F. Vogelaar, *Kunst als kritiek: tien teksten als voorbeelden van een materialistiese kunstopvatting*. Amsterdam, Van Gennep, 1973.

VOGELAAR 1978a
J.F. Vogelaar, *Raadsels van het rund. Operaties 2.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

VOGELAAR 1978b
J.F. Vogelaar, 'Raymond Roussel – woordspelingen tegen de speling van het toeval', in *Raster* 6. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978, 54-59.

VOGELAAR 1982
J.F. Vogelaar, 'Repeterende breuken. Fragmenten over het fragmentariese', in *Raster* 23. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, 51-76.

VOGELAAR 1987
J.F. Vogelaar, *Terugschrijven.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

VOGELAAR 2006
J. Vogelaar, *Over kampliteratuur.* Amsterdam, De Bezige Bij, 2006.

WIENER 1969
O. Wiener, ‘Appendix A: der bio-adapter’, in: *Die Verbesserung Von Mitteleuropa: Roman*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969, geraadpleegd 1 maart 2016 op http://www.scara.com/~ole/literatur/bioadapter.html

NOTEN

1. http://www.scara.com/~ole/literatur/bioadapter.html
2. Geen paginanummering
3. http://tijdschriftraster.nl/de-kunst-van-het-machinelezen/i-het-mechanische/
4. http://tijdschriftraster.nl/roland-barthes-een-keuze-uit-zijn-werk/van-werk-naar-tekst/

Een echoput vol waarheden

Het schrijverschap van Jacq Vogelaar in de jaren tachtig en negentig

Sander Bax

Toen Jacq Vogelaar in december 2013 overleed, was zo ongeveer in elk herdenkingsartikel wel een zin te lezen die klonk als deze: ‘Opeens was daar *De dood als meisje van acht*. Een leesbare roman van Jacq Vogelaar.’ ([Kunstredactie] 2013) Arjan Peters sprak over ‘een toegankelijk boek’: ‘Een grote verrassing, dit verhaal (over het meisje Nora dat zich in het bedompte plaatsje Moortgat door middel van haar verbeelding een uitweg droomt), dat zelfs leidde tot leesplezier. Prompt kreeg Vogelaar de Bordewijkprijs toegekend.’ (Peters 2013) Natuurlijk chargeert Peters hier de relatie tussen de toegankelijkheid van de roman en het winnen van de Bordewijk-prijs aanzienlijk, maar dat neemt niet weg dat *De dood als meisje van acht* positiever onthaald werd dan veel van Vogelaars eerdere werk en dat veel recensenten daarbij expliciet de toegankelijkheid roemden.[1]

In de jaren zeventig speelde Vogelaar een sleutelrol in de ontwikkeling van het prozaexperiment en was hij een markante stem in het poëticale debat. Hij vroeg aandacht voor marxistische en (post)structuralistische (literatuur)theorie. Als criticus trok hij stevig van leer tegen het in die jaren vigerende Hollands, ironisch of andersoortig realisme. De werken die hij in die jaren publiceerde – *Kaleidiafragmenten* in 1970, *Raadsels van het rund* in 1978 en *Alle vlees* in 1980 – staan te boek als zeer experimentele en moeilijk te doorgronden voorlopers van het postmodernisme.

Toen Vogelaar in 1991 zijn eerste boek van romanformaat in elf jaar publiceerde, leek dat een veel minder moeilijk te doorgronden boek te zijn. Was Jacq Vogelaar dan toch door de knieën gegaan voor de vraag naar toegankelijk proza? Dat lijkt een wat al te stellige conclusie, aangezien *De dood als meisje van acht* zeker geen gemakkelijk boek is, laat staan een ‘realistisch’ boek. Wel is er op het eerste oog gemakkelijker een centrale verhaallijn te ontdekken dan in Vogelaars vroeger werk. In zijn in memoriam merkte Graa Boomsma op dat de roman toch op allerlei manieren verbonden is aan Vogelaars vroegere, experimentele werk. Hij spreekt over een ‘een zeer beeldende roman die geen zogenaamde leesbare uitzondering was maar een weloverwogen boek dat met vele vlezige draden én personages verbonden bleek met *Nora, een val, Alle vlees* of *Raadsels van het rund*’ (Boomsma 2014).

In deze beschouwing richt ik mij op het spel dat Vogelaar in *De dood als meisje van acht* met de lezer speelt. Het effect dat de tekst op de lezer heeft, is afhankelijk van de bereidwilligheid van de lezer om in het experiment van de auteur mee te gaan. De gedachte die ik in deze beschouwing verder zou willen uitwerken, is dat Vogelaar in de jaren tachtig en negentig de lezer op een andere manier is gaan positioneren. Hij wil de lezer niet langer alleen maar confronteren, maar speelt een complex spel waarbij hij de lezer op een listige manier een verhaalwereld inlokt waarin die vervolgens vakkundig verdwaald raakt. Vogelaars kritische visie op taal en narrativiteit verandert niet: om de lezer zo effectief mogelijk te doordringen van de manier waarop taal geweld constitueert, wordt die lezer in *De dood als meisje van acht* tot medeplichtige gemaakt van het in de roman ten tonele gevoerde taalgeweld.

'Verhalen dienen om de waarheid te verdonkeremanen'

In zijn werk uit de jaren zeventig was Vogelaar er voortdurend op uit de lezer te confronteren, uit te dagen of aan het werk te zetten. Een boek als *Kaleidiafragmenten* doet dat door de lezer te confronteren met zijn ingesleten leeshouding. De tekst heeft bijvoorbeeld geen paginanummering: de lezer heeft de vrijheid om te beginnen waar hij maar wil. De tekst bevat voetnoten die geen verheldering bieden, maar juist de complexiteit vergroten. De tekst, ten slotte, doet er alles aan om geen centrum van betekenisgeving aan te bieden: wie op zoek gaat naar een plot, een logisch verhaal of redenering, een kern of centrum misschien, vindt niets.[2] Op al die manieren wilde Vogelaar de lezer aan den lijve laten ervaren hoe ideologisch bepaald zijn conventionele leeswijzen zijn.

In de jaren zeventig leverde Vogelaar kritiek op het 'humanistisch-kapitalistische' wereldbeeld. Hij is in deze jaren op zoek naar een vorm van proza waarin zo geëxperimenteerd wordt met de taal dat die ontdaan wordt van de betekenissen die conventioneel aan haar kleven. In dat licht moet zijn experimentele literatuur uit deze periode dan ook begrepen worden: hij wil het gewone taalgebruik problematiseren en de ideologische kracht van de taal ontmaskeren. Door de taal met eigen middelen te bestrijden kan de schrijver een kritische positie innemen. De kritische auteur moet de lezer

> de burgerlijke denk- en uitdrukkingstechnieken (…) leren gebruiken op een manier die het burgerlik kader uit zijn voegen doet barsten. De opgave van een geavanceerde literatuurproducent is dat hij werkt aan de bevrijding van dwingende burgerlike vormen en vooroordelen, aan de vernietiging van het burgerlike zelfbewustzijn dat zijn neerslag vindt in alle vormen van taalgebruik, ook in de literaire retoriek. Dit alles niet om een niewe, weer even onverplichte kunstvorm op te leveren, maar in een praktiese solidari-

> teit met de massaas. Dit is de enige onromantiese solidariteit van de literatuurproducent met de bezitlozen – en het medium van zijn solidariteit is precies zijn *specialisme* zoals Benjamin het noemt, *'de solidariteit van de specialist kan steeds alleen maar een indirecte zijn'* (Vogelaar 1971, 128).

In zijn experimentele werk speelt Vogelaar een ingewikkeld spel met wat literatuurwetenschapper Wolfgang Iser de geïntendeerde lezer heeft genoemd. In zijn beroemde tekst 'The reading process' beschrijft Iser het lezen als een creatief proces dat zich afspeelt tussen tekst en lezer (Iser 1974, 274-294). Dat proces bestaat uit drie aspecten: het heen en weer bewegen tussen anticipatie en retrospectie, de gedachte dat de tekst zich ontvouwt tijdens het lezen en het gegeven dat het resultaat van het leesproces vaak een indruk van echtheid achterlaat (idem, 290). De lezer benadert een literaire tekst vanuit zijn verwachtingen (de 'verwachtingshorizon') en stelt die verwachtingen voortdurend bij. Afhankelijk van de mate waarin de tekst die verwachtingen bevestigt of frustreert, bouwt hij gaandeweg een beeld op van de 'realiteit' van de tekst. Normaal gesproken wordt de opeenvolging van zinnen beschouwd als een continue 'flow', waarbij elke volgende zin de verwachting bevestigt. Maar er zijn altijd momenten waarop die verwachting gefrustreerd wordt: als de flow geïnterrumpeerd wordt, dan moet de lezer zelf de verbanden aanbrengen en de lege plekken aanvullen die de tekst hem aanbiedt (idem, 279). Dat doet zich met name voor in 'moderne' of experimentele literaire teksten:

> They are often so fragmentary that one's attention is almost exclusively occupied with the search for connections between the fragments; the object of this is not to complicate the "spectrum" of connections, so much as to make us aware of the nature of our own capacity for providing links (Iser 1974, 280).

Het lezen van zo'n tekst maakt de lezer bewust van zijn eigen vooronderstellingen en de manier waarop die de interpretatie sturen. Maar om dat effect bij de lezer te bereiken, heb je natuurlijk wel eerst een bereidwillige lezer nodig die met de tekst aan de slag wil.

In zijn experimentele werk stelt Vogelaar die bereidheid van de lezer sterk op de proef. *Raadsels van het rund* (1978) en *Alle vlees* (1980) zijn experimenten waarin gezocht wordt naar een taal 'op de rand van het zwijgen': een taal tussen het communicatieve en het niet-communicatieve.[3] In beide teksten worden de verwachtingen van de lezer voortdurend gefrustreerd, wordt het de lezer onmogelijk gemaakt om een reëel narratief uit de tekst te distilleren: ten diepste verzet Vogelaar zich tegen het leggen van kunstmatige verbanden. Dat verzet komt voort uit zijn wantrouwen ten opzichte van de conventionele verhaalpatronen die we gebruiken om de wereld te ordenen. In *Alle vlees* komt bijvoorbeeld de volgende passage voor:

> Voor de vorm had ik een verhaal opgedist, om niet de indruk te wekken dat ik niets noemenswaardigs had meegemaakt, maar meer nog om niet door zwijgen de verdenking op me te laden dat ik de verhalen van anderen niet geloofde (…). Verhalen, had ik voorheen luidkeels verkondigd, verhalen dienen om de waarheid te verdonkeremanen, als iemand met een verhaal aankomt, had ik grimmig gezegd, wees dan op je hoede, want behalve dat de verteller van verhalen iemand is die zichzelf meent te moeten verkopen, wordt de feiten geweld aangedaan, (…) veel erger is dat een verhaal een eigen leven gaat leiden en zich tegen je keert of zich van je meester maakt, het is een woekering van het weefsel zei ik (…) (Vogelaar 1980, 136).

De verteller van *Alle vlees* maakt hier duidelijk dat hij verhalen vertelt om te laten zien hoe verhalen de waarheid juist verbergen en verdraaien, hoe taal macht uitoefent. In *Alle vlees* werkt Vogelaar dit uit in een tekst die 'woekert van betekenissen': de verhalen buitelen zo zeer over elkaar heen dat de lezer elk oriëntatiepunt wordt onthouden. We herkennen in het boek nauwelijks een plot: er wordt gegeten, en we weten dat dit uitbundige eten te maken heeft met de relatie tussen taal en lichaam, maar we moeten de tekst lezen als een gedicht: van zin naar zin, van passage naar passage. Als de lezer dat doet, dan komt hij tot het besef net als de personages in het verhaal gevangen te zitten in de opgetrokken taalwereld: er is geen positie van buitenaf, je kunt je niet onttrekken aan het web van taal dat rondom je gesponnen is. Wie heeft de macht over de taal? Wie de macht om eruit te breken?

'Een wereld van het alsof'

In het essay 'Waar zit je, lezer?', uit de bundel *Meer speelruimte* (1998), beschrijft Vogelaar de lezer als iemand die zich splitst.

> De lezer verdwijnt niet, hij verdubbelt zich, van de persoon die daar zit maakt zich een andere los die zich in de tekst beweegt, en in één en dezelfde beweging splitst zich ook het gelezene: wat jij erin leest is een ander verhaal dan in het boek staat. Als je je al lezend in een andere ruimte, een andere tijd, een andere logica dan die van het gewone leven bevindt, dan is dat niet die van de verbeelding of van de fictieve wereld van woorden, maar het is een ruimte tussen werkelijkheid en fantasie, een speelruimte, in de ware zin van het woord een *tussenruimte*, een wereld van het *alsof* (Vogelaar 1998, 13).

Het concept van de 'wereld van het alsof' uit bovenstaand citaat, heeft Vogelaar uitvoerig doordacht in de essays die hij schreef in de periode dat hij aan *De dood als*

meisje van acht werkte. Die essays zijn voornamelijk te lezen in het in 1993 verschenen *Striptease van een ui* en voor een deel in *Meer speelruimte* uit 1998. In *Striptease van een ui* zoekt Vogelaar inspiratie bij auteurs uit het modernisme (Faulkner, Musil, Kafka) en het absurdisme (Beckett). Niet onbelangrijk bovendien is dat we in deze bundel voor het eerst Vogelaars fascinatie voor kampliteratuur tegenkomen – in die literatuur vindt hij iets wat wezenlijk is voor zijn literatuuropvatting. Deze essays leren ons iets over wat de schrijver Vogelaar bezighield in de tijd dat hij werkte aan de roman die door de critici toegankelijk werd genoemd, maar die mij veel eerder 'een echoput vol waarheden' lijkt waarin de auteur de lezer welbewust in een fuik laat lopen (Vogelaar 1991, 255).

In het essay over Robert Musils *De man zonder eigenschappen* brengt Vogelaar het etiket van de 'essayroman' naar voren. Musils roman is de 'ontwikkelingsroman van een idee' (Vogelaar 1993, 48). Het denken zelf is het belangrijkste thema van het boek. Omdat Musil kiest voor een 'open methode', dwingt hij de lezer stil te staan bij alle details en zich op een passage of hoofdstuk te concentreren (64). 'Achter een essayroman kan nooit een punt worden gezet, hij is altijd vorm in wording, een oefening (essay) in tussenvormen, een roman in ontwikkeling' (66), stelt Vogelaar verder. In het essay over Becketts *Naamloos* staat een passage die direct aansluit bij dit aspect van het 'wordende'. Schrijven is

> een poging om iets te grijpen van de beweging die tot taal leidt: haar oorsprong, verlies en fundering – de speling die er tijdens de overgang van ondoorzichtigheid naar verheldering, van ongrijpbaarheid naar begrip ontstaat, even, in de onwrikbare wereld van de feiten en hun noemers; de verschuiving waar het schrijven begint te *werken* maar nog geen werk is; de speelruimte tussen verdwijnend object en de tegenwoordigheid *in* de woorden (Vogelaar 1993, 202).

De essayroman is niet alleen een roman die altijd in wording en in ontwikkeling is en daarmee een 'tussentijd' instelt, het is ook een roman waarin stemmen door elkaar heen lopen en waarin de metamorfose het structurerende principe is:

> Naamloos is regelrecht bezeten van woorden, van de woorden die hij niet zelf bezit. De moeilijkheid, ook voor hemzelf, is dat de stemmen tegen wie hij tekeer gaat niet simpelweg de anderen zijn, ergens buiten hem, duidelijk van hem onderscheiden, maar eerder de vreemden die eenieder in zich heeft. Hier blijkt al hoe hachelijk het is, in de wirwar van rolverwisselingen, gedaanteveranderingen en spraakverwarring een rolverdeling tussen de stemmen te willen vastleggen (Vogelaar 1993, 176).

Dat komt omdat de stem volgens Vogelaar een verzameling anderen is:

> De taal staat in de beklaagdenbank. Maar is wantrouwen in de taal niet al bijna een contradictio in terminis? Wantrouwen is iets van buitenaf, maar dat buiten bestaat niet. En kan de taal zichzelf – en uit zichzelf – wantrouwen? Kennelijk heeft ze er de woorden voor.
> Wantrouwen in de taal is wantrouwen in de betekenis, de twijfel of het allemaal wel waar is wat men over de dingen en vooral over het verband tussen dingen beweert. Hoe dan ook een dubieuze houding, want degene die de taal wantrouwt ziet zich altijd nog gedwongen zich uit te drukken in dezelfde taal als die hij aanklaagt; dat is bij de duvel te biecht gaan.
> Wat is dat voor schrijver die zijn eigen middelen niet vertrouwt? Laat hij ermee ophouden, zal de eenvoudige taalgelovige zeggen. Maar dat wil de schrijver nu juist mededelen, dat hij er niet mee kàn ophouden, hij *moet* schrijven. Anders gezegd, wat staat de schrijver te doen als de literatuur geen uitdrukking meer is? Dat is iets wat hij in elke zin (of wat daarop lijkt) opnieuw moet bedenken (Vogelaar 1993, 198).

De schrijver als taal*on*gelovige, die toch *moet* schrijven. Hoewel hij de taal wantrouwt, zal hij dat wantrouwen moeten vormgeven met behulp van diezelfde taal. Natuurlijk was dat ook al het probleem geweest dat Vogelaar adresseerde in vroeger werk, maar het lijkt wel of hij zich in deze fase van zijn loopbaan wat meer naar 'de eenvoudige taalgelovige' toe beweegt. Niet om hem te geven wat hij zo graag wil (referentiële literatuur), maar om hem aan den lijve te laten ondervinden waarom taal gewantrouwd moet worden.

In de essays over kampliteratuur die de bundel afsluiten benadrukt Vogelaar dat verhalen voor hem niet belangwekkender worden naarmate de gebeurtenissen waarover geschreven wordt verschrikkelijker of avontuurlijker zijn: 'Het is allemaal een kwestie van woorden, ook het gevoel op papier, alleen dat gevoel is echt dat door de schrijver wordt gecreëerd' (Vogelaar 1993, 268). Niet: 'waar gaat het over?', maar 'waar gaat het om?' Het gaat Vogelaar om de manier waarop de tekst vormgeeft en wat er in dat vormgeven op het spel staat. In het cirkelende slotessay van *Striptease van een ui* gaat hij op zoek naar wat de auteurs die hij de laatste jaren het meest gelezen heeft gemeen hebben. Hij komt uit bij de gedachte dat het niet zo zeer gaat om de woorden maar om de stem die in de tekst klinkt, de ondertoon, de klankkleur en de bijklanken (275):

> Verlies leidt tot spijt, berouw, rouw of melancholie, tekort maakt verongelijkt; gemis – het meest onbepaalde en onbestemde aller gevoelens en misschien daarom zo demonisch – jaagt op, is een kwelgeest die de rust verjaagt en, net als zijn jongere broeder in het kwaad, de woede, de furieuze tegenhanger van de melancholie, groeit tegen de verdrukking in (Vogelaar 1993, 276).

Verplaatsen, voortjagen, splitsen – het gaat Vogelaar vaak om woekerende vormen, wat overigens korte vormen niet uitsluit. Niet altijd gaat het hem om barokke overdaad die de toegang tot de leegte ontzegt, soms gaat het ook om het zwijgen. Het gaat om teksten waarvan de 'furieuze echo' in de oren blijft klinken. Uiteindelijk gaat het om het interval, het gat tussen woord en ding, een gat dat niet in de taal kan bestaan, behalve als afwezigheid omringd door woorden (Vogelaar 1993, 280). Net als de bewonderde Blanchot en Benjamin wil essayist Vogelaar zich in een grensgebied bewegen. Door dingen 'onder woorden te brengen' objectiveert literatuur de pijn (bijvoorbeeld in het geval van kampliteratuur), zegt Vogelaar Blanchot na. Het illustreert dat het om extreme grenservaringen gaat, niet zozeer omdat die echt zijn meegemaakt, maar omdat het van literatuur een gevaarlijk in plaats van een vrijblijvend spel maakt (284).

'Wrok, grog, rok'

In de tijd tussen *Alle vlees* (1980) en *De dood als meisje van acht* (1991) publiceerde Vogelaar enkele voor zijn doen ongebruikelijke teksten. In de eerste plaats is dat de novelle *Nora. Een val* (1984), gepubliceerd onder het pseudoniem Koba Swart. Het boek valt op vanwege het referentiële karakter en de conventionele vertelwijze: in de novelle lezen we de gedachten en overwegingen van een vrouw die, net als de hoofdpersoon van *De dood als meisje van acht*, Nora heet.

Advocate Nora ontmoet op een borrel een man die Herman heet en die haar hele leven op zijn kop zet. Deze Herman is een gescheiden klusjesman, die omschreven wordt als een 'lomperik', een 'zoutzak', als 'verlopen' en 'slecht geschoren'. Hij behoort tot een andere sociale categorie dan Nora; haar vrienden nemen een afwijzende houding tegenover hem aan. Nora is gefascineerd door Hermans ondoorgrondelijkheid en onaantastbaarheid, maar haar omgang met hem zet haar wel aan het denken.

> Nora wist maar al te goed dat zij hoofdzakelijk bezig was vorige handelingen met volgende goed te maken, dat was dan ook de enige lijn die zij in haar leven kon ontdekken. Maar nu, en dat was iets nieuws, was zij aan iets begonnen dat een overstap betekende naar een andere rail, alsof een wissel was omgegooid waardoor zij op een zijspoor terecht was gekomen – maar hoe had zij kunnen weten dat het een zijspoor was? –, waarna iedere stap onherroepelijk zou zijn (Swart 1984, 28).

Nora is een vrouw die haar leven volkomen op orde heeft, die zeer 'beheerst' is, maar door Herman begint ze te wankelen. Ze komt terecht in een 'tussenruimte' die ook haar taal manipuleert. De griffier van de rechtbank wijst haar erop dat haar plei-

dooien tegenwoordig gefatsoeneerd moeten worden, naar Nora's idee omdat er allerlei zinnen of woorden van Herman 'in haar eigen zinnen binnenslopen' (Swart 1984, 37). Haar zuivere, juridische taal wordt door zijn volkse discours besmet. Nora ziet zichzelf als iemand van de aanhalingstekens en Herman daarentegen als iemand van de directe rede.

Nora begint haar vaste patronen kritisch te bekijken. Langzaam komt ze tot het inzicht dat ze 'van alle kanten' bestaat uit 'patronen die haar waren ingegeven en ingeprent en die met haar waren meegegroeid tot vormen die zij getrouw naleefde' (70). Ze begint Herman meer en meer als een bedreiging te ervaren, nu hij haar zo uit haar vertrouwde modellen kan halen. Tegelijk blijft hij ook 'het andere' waar ze naar op zoek is. In deze novelle draait het om dezelfde taalproblematiek als in *Alle vlees*, alleen gebruikt Vogelaar in de verwerking daarvan een minder complexe literaire vorm.

In het tiende hoofdstuk voeren Nora en Herman een nachtelijk gesprek, dat wil zeggen: zij spreekt veel en hij zwijgt vooral. Ze vertelt van alles over zichzelf, vooral over een gevoel dat zij haar hele leven al heeft:

> Tussen haar afwezige en aanwezige persoon (...) leek iets onherstelbaars te staan, wreder dan welke oorlog of gruwelijke dood ook, iets dat verbonden was met een ondoorgrondelijke pijn die zij nooit onder woorden had kunnen brengen omdat zij er in de strikte zin van het woord niet was, omdat iets waarvan je alleen de uitwerking voelt maar dat niet op een aanwijsbare oorzaak is terug te voeren, niet echt bestaat; maar het was iets geweest dat zij wel haar hele leven gehoord had, als iets borends, iets knagends, een taal in haar zonder woorden die wel naar woorden zocht maar als de dood leek voor elke naam die zij eraan gaf. Wrok, herhaalde zij, grog, Rok (Swart 1984, 84-85).

Hier stuiten we op 'de val' uit de ondertitel. Later in haar monoloog spreekt ze over 'de vertraagde opnamen van een val in een koker van een levenslang verdriet, in haarzelf' (Swart 1984, 86). Vogelaar koppelt die innerlijke crisis van Nora hier expliciet aan de werking van de taal. Haar crisis wordt veroorzaakt door iets wat ze 'een taal zonder woorden' noemt, een taal die maar geen vorm kan krijgen. Daarvan getuigen ook de drie woorden 'wrok', 'grog' en 'rok', woorden op de grens van klank en betekenis. Die val heeft bovendien te maken met de relatie die Nora met haar moeder heeft en – zo lijkt de suggestie – met iets wat in haar verleden is gebeurd en dat zij niet heeft kunnen verwoorden: als je zoiets niet in de bestaande categorieën kan onderbrengen, dan dringt de vraag zich op of het wel bestaan heeft. Dat zij valt, betekent dat ze in staat is om 'echtbreuk' te plegen met zichzelf. Door Herman ziet ze haar verleden onder ogen.

Een andere tekst die relevant zou kunnen zijn voor de interpretatie van *De dood als meisje van acht*, is *Het geheim van de bolhoeden* (1986), het kinderboek dat Vogelaar opdroeg aan zijn dochter Klara. Net als in *Nora* kiest Vogelaar bij het schrijven van *Het geheim van de bolhoeden* voor een opmerkelijk conventionele vorm van vertellen. De ene roman verscheen onder pseudoniem, de tweede roman in een totaal ander genre dan we van Vogelaar gewend waren.

De meest directe relatie met *De dood als meisje van acht* is het feit dat het kinderboek zich afspeelt in een dorp en dat de hoofdpersoon en zijn grootvader de buitenstaanders zijn. *Het geheim van de bolhoeden* gaat over Thomas Maandag, een jongen die in de zomervakantie zoals ieder jaar komt logeren bij zijn grootvader Thomas Lundi. Als hij in het dorp Hete Bliksem aankomt, merkt hij dat zijn grootvader verdwenen is en dat steeds meer mannen met bolhoeden op mysterieuze wijze rondlopen. Thomas Lundi is een uitvinder met een groot laboratorium. De grootste uitdaging die deze uitvinder zich gesteld heeft, is om te leren vliegen. Is hij voor Thomas een grote held, voor de dorpsbewoners was hij 'een gevaarlijke gek'. Geen simpele dorpsgek, 'maar de duivel zelf' (Vogelaar 1986, 19).

De kruidenier vertelt hem dat zijn grootvader overleden is, maar Thomas gelooft het niet. Dat zet hem aan tot de zoektocht die de kern van de roman zal zijn. Met de sprekende kauw Grauw en zijn vriendinnetje Claire als kompanen zoekt Thomas uit wat er aan de hand is: de mensen zijn gebrainwasht door Gulzige Gerrie, een reusachtige reiger, en door een zekere Ratsmodee, de Engelse broer van de burgemeester. Deze twee hebben de dorpsbewoners wijs gemaakt dat ze kunnen leren vliegen door zich in pinguïns te veranderen. Om dat proces mogelijk te maken, gebruikt Gerrie een schrift met uitvindingen van Lundi. Gedurende het boek lezen we hoe Thomas dit allemaal ontdekt en hoe hij en zijn vrienden een plan verzinnen om de reiger te verslaan en grootvader terug te krijgen.

Maar zo eenvoudig is dat niet: de reiger heeft grootvader gevangen en ingevroren. Als een van de vliegproeven mislukt, worden de dorpelingen zo geagiteerd dat ze uit woede de kist met de bevroren grootvader erin door de schoorsteen de lucht in schieten.

> Grootvader was uit het dorp verjaagd, met harde hand. Eigenlijk had ik heel bedroefd moeten zijn. Dat was niet zo. Het verdriet om grootvader was minder groot dan de woede op de Bolhoeden die hadden staan juichen toen hij werd weggeschoten. Een verschrikkelijke woede! Voor het eerst van mijn leven begreep ik wat wraak betekende. Als ik me voorstelde hoe ik de reiger en de Bolhoeden zou laten jammeren van ellende, kreeg ik een zoete smaak in mijn mond, de smaak van bloed. *Mijn wraak zal zoet zijn* – ik begreep nu ook wat die uitdrukking betekende (Vogelaar 1986, 172).

In dit citaat herkennen we een woord dat ook in *Nora, een val* centraal stond, namelijk 'wrok', dat hier in iets andere betekenis terugkomt als 'wraak': de wraakgevoelens van de jongen jegens de dorpsbewoners die zijn vader het dorp uit jagen. Ze zien in de man een gevaar voor de gemeenschap, maar realiseren zich niet dat hun eigen verlangen om te kunnen vliegen ervoor zorgt dat er in het dorp een keten van geweld losbreekt. Aan het einde van het boek zal Thomas het probleem op een listige manier oplossen. Op een gegeven moment ziet hij dan zijn grootvader zitten op een wolk.

> Niet meer in een kist. Niet meer bevroren. Hij had zijn leren vliegeniersmuts op. En terwijl onze wonderlijke stoet langs zijn wolk vloog, gaf hij mij een knipoog, een genoeglijke vrolijke knipoog zoals alleen grootvader die kon geven (Vogelaar 1986, 212).

Voor de analyse van *De dood als meisje van acht* zijn een aantal aspecten van de jeugdroman van belang. In de eerste plaats gaat het om een dorpsgemeenschap die gebrainwasht wordt door corrupte politieke leiders – een proces dat door de hoofdpersoon als het ware onthuld en doorbroken wordt. Ten tweede wijst de weerzin van de dorpsbewoners voor de uitvinder Thomas Lundi op een ander mechanisme dat een lange literair-historische traditie heeft en relevant is voor *De dood als meisje van acht*: het zondebok-mechanisme dat de Franse antropoloog René Girard beschreven heeft. Alles draait in de jeugdroman om de zogenaamde 'mimetische begeerte': in dit geval het verlangen van de dorpsbewoners om te kunnen vliegen. Omdat uitvinder Lundi dat verlangen bij hen geëntameerd heeft, fungeert hij in dit boek als het model dat de andere dorpsbewoners willen nabootsen. Dat ze in de loop van het boek allemaal op elkaar (en op pinguïns) gaan lijken, illustreert het mechanisme dat Girard zo centraal stelde: dat de mens zijn identiteit verkrijgt door degene na te bootsen die hij zou willen zijn. Om die begeerte te kanaliseren (en daarmee vooral te ontkennen) is grootvader aangewezen als de schuld van alles – en in die hoedanigheid wordt hij door hen tot *zondebok* gemaakt, wat hier de vorm krijgt van het letterlijk uitdrijven door de man weg te schieten. Dat hij aan het einde van de roman op zijn wolk als *heilige* in het verhaal terugkeert, is dan weer helemaal in lijn met de manier waarop de zondebok volgens Girard na zijn uitdrijving als vereerde heilige terugkeert.

'Roddel en achterklap'

In *Nora, een val* en *Het geheim van de bolhoeden* kunnen we voorstudies zien van Vogelaars grote roman *De dood als meisje van acht*. Het microfascisme van het zondebokmechanisme uit het jeugdboek (dat overigens ook in vroegere romans van Vogelaar als *Vijand gevraagd* teruggevonden kan worden) wordt daarin verbonden met de taalproblematiek van Nora uit de novelle. In *De dood als meisje van acht* staat

die beknellende en gewelddadige dorpsmoraal helemaal centraal. Volgens Graa Boomsma zijn we in deze roman 'onder boeren'.

> We zijn weer onder boeren, smokkelaars, achterdochtige dorpelingen die leven van roddel en achterklap en de taal boetseren tot een werkelijkheid die vooral in hun mond en hoofd bestaat. Hun vooroordelen en vrees groeien uit tot agressieve taalklonteringen die na rituele herhalingen en een koude oorlog tot destructiedrift en dood leiden (Boomsma 2014).

In dit boek gebruikt een homogene, naar binnen gerichte, gemeenschap de taal om orde en harmonie te scheppen en daarmee alles wat als bedreigend ervaren wordt buiten te sluiten. Taal, geweld en macht komen samen – Vogelaar lijkt daarmee te zinspelen op het gedachtegoed van René Girard, hoewel hij zich daarover in zijn essays bij mijn weten nooit heeft uitgelaten.

In een artikel over de *De Tandeloze Tijd*-cyclus van Vogelaars generatiegenoot A.F.Th. van der Heijden heeft Wilbert Smulders (1997) dat gedachtegoed op een heldere manier uiteengezet.[4] Ik zal hier zijn betoog volgen. Het eerste principe van Girards denken is dat van de mimetische begeerte: de mens verwerft een identiteit door het navolgen van anderen. Hij wil niet alleen hebben wat de ander heeft, hij wil ook zijn wat de ander is. Ook 'nabootsing' is dus een centraal begrip bij Girard, evenals het 'model'. We verlangen naar een object omdat iemand anders (het 'model') het heeft; ons verlangen is dus altijd *bemiddeld*. Het tweede principe bestaat erin dat elke samenleving een snelkookpan van concurrerende verlangens is: rivaliteit en conflict vormen de basiselementen voor iedere menselijke gemeenschap. 'Chaos en geweld zijn natuurlijk, orde en cultuur moeten steeds veroverd worden' (Smulders 1997, 57). Gemeenschappen hebben in de loop van de cultuurgeschiedenis allerlei manieren ontwikkeld om dat geweld tegen te gaan. We betreden dan het domein van religie, cultuur, mythologie en ritualiteit.

Deze culturele beheersing van het geweld is altijd gebaseerd op het zondebok-mechanisme. De enige manier om te voorkomen dat rivalen elkaar voortdurend de kop inslaan, is om de chaos en het geweld te richten op één specifieke en collectieve rivaal: de zondebok. Zo vindt de gemeenschap altijd één individu of één groepering die genoeg afwijkt van de meeste leden van de gemeenschap. De gemeenschap creëert eenheid door zich collectief tegen deze zondebok te keren.

> Door de eensgezinde ontlading van het geweld, dat voordien de gemeenschap dreigde te vernietigen, krijgt de zondebok een dubbele status. Hij is zowel duivel als god. Hij is degene die, vóór zijn dood, de schuld was van alles (heks, duivel, pestzaaier), maar hij is ook degene die, na zijn dood, het symbool wordt van de herstelde eenheid (verlosser, heilbrenger, genezer) (Smulders 1997, 58).

Centraal hierbij is dat de zondebok niet schuldig is, maar dat het gaat om iemand op wie de schuld wordt afgewenteld. Iemand wordt geofferd en de gemeenschap houdt collectief de leugen in stand van zijn schuld. In de religieuze rituelen en in mythische verhalen wordt deze leugen herhaald: in de mythen wordt het verhaal altijd zo verteld dat de zondebok daadwerkelijk schuldig is. Mythische teksten functioneren dus als legitimatie van het zondebok-offer en zijn mystificaties van de leugen die er de essentie van vormt. Voor Girard is dit de reden om in zijn werk het christendom een speciale plaats te geven: het paasverhaal is natuurlijk een zondebok-verhaal, maar wel een verhaal waarvan de essentie is dat het slachtoffer zichzelf *onschuldig* opoffert.[5] Daarmee is de christelijke mythe het beginpunt van een reeks verhalen waarin het mechanisme wordt ontmaskerd. Willem Jan Otten benadrukt dit aspect van Girards theorie in zijn essaybundel *Waarom komt U ons hinderen*.

> Pas het verhaal van de Kruisiging is de eerste echte ontmaskering geweest van het zondebokmechanisme. Het verhaal van het mensenoffer wordt hierin beschreven *vanuit een werkelijk onschuldig slachtoffer*, daardoor is het mogelijk geworden de ware aard van het beschuldigend geweld beetje bij beetje te onderkennen (Otten 2006, 57).

Naast mythen reguleren ook verboden en rituelen de broeiende rivaliteit in een gemeenschap. In rituelen wordt het collectieve geweld op een esthetische manier opgevoerd: niet voor niets draaien rituelen vaak om (al dan niet symbolische) offers.

> Het collectieve, eenheidscheppende geweld wérkt immers alleen maar, omdat de gelovigen menen dat niet zijzelf schuldig zijn aan een arbitrair toegepast geweld, maar dat, integendeel, de zondebok zich aan verschrikkelijke misdaden schuldig heeft gemaakt, misdaden die zij, de gelovigen, doeltreffend en eensgezind gewroken hebben. (…) Met het offer onderhoudt de gemeenschap op symbolische wijze dezelfde double bind-verhouding als met de zondebok uit de oerscène: haat en verering, minachting en ontzag, angst en vreugde (Smulders 1997, 60).

Smulders koppelt Girards zondebok-mechanisme in zijn artikel overtuigend aan Van der Heijdens uitspraken over het roddelen. In veel van Van der Heijdens werk staat het zoeken naar een schuldige of zondebok centraal. Volgens Smulders is de techniek van het roddelen kenmerkend voor Van der Heijdens literatuuropvatting: de afwezige die afgebroken, herschapen en vernietigd moet worden, is hét personage van de roman. De auteur is de grote roddelaar. Dit roddelen krijgt technisch vorm in de polyfone vertellingen van de laatste delen van de *De tandeloze tijd*. Literatuur, zo is de implicatie, is een verheven vorm van roddelen, wat Smulders koppelt aan de gedachte dat het in literatuur draait om een esthetisch gemotiveerd uitstel van een

diepgewortelde behoefte aan wraak. Volgens Girard is literatuur de belangrijkste culturele vorm die het zondebok-mechanisme bij voortduring blootlegt en daarmee 'de romaneske waarheid' aan het licht brengt. We mogen de mythen dan tegenwoordig als cultuurhistorische ficties beschouwen en misschien vinden dat de religie in de moderne twintigste-eeuwse westerse maatschappij – de maatschappij waarin Girard én Vogelaar schreven – onttakeld is, dat neemt voor Girard niet weg dat het zondebok-mechanisme nog op allerlei manieren werkzaam is. Dat betekent dat voor Girard de gemeenschap nog altijd zijn mimetische oorsprong verborgen houdt. 'Alleen de romanciers', zegt hij, 'brengen het imitatiekarakter van de begeerte aan het licht' (Girard 1986, 18-19).

> De schrijver laat zijn personages een tijdje handelen en spreken, en dan, in één oogwenk, openbaart hij de bemiddelaar. Tussen de regels door herstelt hij de echte hiërarchie van de begeerte, terwijl hij ondertussen de indruk geeft dat hij serieus geloof hecht aan de drogredenen die zijn personage aanvoert om de tegenovergestelde hiërarchie geloofwaardig te maken (Girard 1986, 18-19).

Het lijkt me goed om op te merken dat Girard zowel 'de moderne literatuur' (die altijd hoog canonieke literatuur is) als 'het christendom' een wel al te unieke, uitzonderlijke positie toeschrijft in zijn theorie – als de enige plaatsen waar het zondebok-mechanisme blootgelegd wordt. Zo'n mystificerende literatuuropvatting zou alvast voor Jacq Vogelaar zelf niet overtuigend geweest zijn. Wat hem wél aangesproken zou kunnen hebben, is de relatie tussen taal en geweld die voor Girard zo belangrijk is. Het vertellen van verhalen – de roddel en achterklap – is vanuit dit perspectief immers per definitie een leugenachtige arbeid die erop uit is om de 'romantische leugen' van het zondebok-mechanisme weg te poetsen. Met verhalen creëren we orde en stabiliteit door schuldigen aan te wijzen. In *De dood als meisje van acht*, zo zullen we zien, doet Vogelaar er alles aan om dat proces aan het licht te brengen.

'Zo'n spektakel was in Moorgat niet eerder vertoond'

De 43-jarige Nora Strätter keert terug naar haar geboortedorp Moorgat. Dat confronteert haar met wat zich daar allemaal afspeelde in de periode van haar geboorte totdat ze acht jaar is. Het begint in 1944, wanneer haar moeder in het dorp komt inwonen bij de koster. Ze werkt bij diens gezin in de huishouding. Deze koster is een tirannieke man die er genoegen in schept moeder en dochter te vernederen. Aanvankelijk biedt de roman vooral een staalkaart van tirannie en disciplinering. Nora's moeder werkt als bediende in het huis van de koster, moeder en dochter worden daarom als tweederangs beschouwd. Markant is het hoofdstuk waarin Nora's lievelingsvarken geslacht wordt en waarin zij in geuren en kleuren beschrijft in welke ver-

schillende voedseldelen dit varken allemaal opgedeeld wordt – een hoofdstuk dat directe referenties bevat aan de thematiek van *Alle vlees*.

Lange tijd onderwerpt Nora zich aan die tirannie, maar in de loop van de roman komt ze in opstand. Op een dag vreten de duiven zich dood omdat Nora per ongeluk de zak met voer heeft laten openstaan. Dat is voor haar een teken om ook de varkens overvloedig te voeren: er ontstaat een puinhoop in de boerderij. Vanaf dat moment is het verzet tegen de dorpsmentaliteit begonnen; met allerlei desastreuze gevolgen. Het is de apotheose van een al langere tijd voorzichtig ontbrandend conflict. In de chaotische situatie in de boerderij raakt de moeder van de koster half verlamd. Een jaar na de gebeurtenissen op de boerderij sterft ze. Maar het geweld is definitief ontketend. Later zal er in het dorp geschoten worden, met een familieruzie tot gevolg. Als eerste komt David om, de jongste zoon van 'Voddenjood Verraak', later blijkt ook Nora's gedroomde vriendin Lydia vermoord te zijn.

> Eindelijk vertoonde de oorlog zich openlijk, nadat hij jarenlang had rondgeslopen. Hij richtte zich op wie toevallig in de vuurlinie terechtkwam, de drie Verraaks, en werd het driftigst gevoerd door de maffiaks van Verbiest die het vurigst hun kans hadden afgewacht en al sinds jaar en dag de streek terroriseerden (Vogelaar 1991, 224).

In het derde hoofdstuk komt een zekere Mona met haar vriend Jean of Janus het dorp in gereden. 'Zo'n spektakel was in Moorgat niet eerder vertoond,…' (Vogelaar 1991, 51). Direct al wordt het dorp zichtbaar als een vijandige gemeenschap. 'Moorgat hervatte zijn eigen oorlog alsof de wereldoorlog een pauze was geweest, waarna de strijd, een wedstrijd zo men wil, gewoon doorging waar hij gebleven was' (56-57). Er zit in de mensen een 'gistend gevoel' dat ze kwijt moeten.

> Woede was een soort gasvorming, waarvan ze de ventilatie af en toe konden uitleven op een douanier, meestal een nieuwkomer of een kereltje dat op promotie uit was, iemand die nog zo gek was hen achterna te zitten in plaats van zich aan de spelregels te houden (Vogelaar 1991, 59).

In dit conservatieve en angstige dorp is Mona van meet af aan de uitzondering. Alles aan en om haar is uitbundig: de grote wagen waarmee zij en Jean – haar 'broer, haar oom, haar zoon, haar knecht desnoods, wat maakt het uit' – het dorp binnenrijden, de blauwe regen die de hele schuur overwoekert, de duiven die zich in de schuur bevinden en natuurlijk het vele vlees van Mona's lichaam (Vogelaar 1991, 49). Op dat lichaam reageren de dorpsbewoners met afschuw: 'een afzichtelijk gedrocht, zo dik, zo moddervet, zo wanstaltig, een zeekoe in een tutuutje (…), al die vetlagen, haar ogen zag je bijna niet en dat mondje, dat glimmende rode kuiltje in die berg spek' (idem, 48).

De sleutelgebeurtenis van de roman speelt zich af in het tiende hoofdstuk ‘De vuurproef of de dertiende maand’. Daarin keert de dorpsgemeenschap zich definitief tegen Mona. Op een zekere dag komt er een jongen terug naar Moorgat die in de oorlog gevochten heeft. Net op het moment dat de inwoners van het dorp dat willen vieren, komen Jean en Mona weer eens met hun roestige wagen de straat in rijden. Het broeiende geweld komt in dit hoofdstuk volledig tot uitbarsting: Mona wordt de zondebok die nodig is om dat oplaaiende geweld in de gemeenschap te beteugelen.

> Waar was ze goed voor, zo een van buiten, zo een die zich bovendien buiten alles hield, verre van hen, verre van Moorgat als dorp? Hoewel dat deze en gene er kennelijk niet van weerhield met haar in contact te treden – hoe noemde men dat? – haar te paaien of eenvoudig eens te polsen, zo zou je het ook kunnen noemen (Vogelaar 1991, 239).

De dorpelingen maken de vrouw belachelijk – ze zou op de kermis staan als de Dikste Vrouw van de Wereld –, maar gaan wel bij haar te rade als er genezing nodig is. Ook de oorlogsjongen, Jozef Laroo, gaat al vrij snel met Mona op pad, mee naar de kermis – zo luidt het verhaal dat in het dorp verteld wordt.

Op een gegeven moment vindt de koster Lydia dood in de klokkentoren. Iedereen denkt natuurlijk aan de ouwe Verraak. Die had immers wraak gezworen na de moord op zijn zoon en Lydia was een dochter van Verbiest. Maar Verraak zat ten tijde van de moord in een inrichting. Nora stelt verbaasd vast dat niemand het heeft over het ‘moeras’ – het lijk van Lydia was toch zeker helemaal bedekt met modder. Nora heeft het vervolgens over haar ‘offerplan’, waardoor de suggestie gewekt wordt dat zij zelf verantwoordelijk is voor de dood van haar vroegere vriendin.

> Over het moeras sprak niemand, het moeras bestond alleen in Nora’s hoofd. De toren was een raadsel. Werd er niet ook nog over een bijkomstigheid gesproken? Een detail, zo men wil een pikant detail, een belasterende bijzonderheid, zwaarwegend genoeg om de gesprekken te doen verstommen of een toontje lager te stemmen en de razernij van haar familie roodgloeiend op te stoken. Was Lydia daarvoor niet te jong? Nora rekende niet in jaren, ze rekende vanuit de dader. Wie was van haar offerplan op de hoogte geweest? (Vogelaar 1991, 255)[6]

Hiermee krijgt de roman een dubbel perspectief. Nora lijkt hier te suggereren dat zij de dader is, de echte schuldige, maar dat wordt door de dorpelingen niet gezien: zij merken haar in de loop van het verhaal überhaupt nauwelijks op. Uiteindelijk moet de schuld worden geladen op een *voor de hand liggende* zondebok – en wie is daar nu meer geschikt voor dan Mona, de vrouw die ook wel Vrouw Holle wordt genoemd? Vanaf dit moment lopen Nora’s verhaal, waarin zij zelf de schuldige is, en het verhaal van de dorpelingen, waarin Mona de schuldige is, steeds door elkaar, zonder dat de

lezer in de gelegenheid wordt gesteld om te bepalen welk van de verhalen het meest betrouwbare is. Het is nota bene Nora's moeder die het verhaal verzint waarmee Mona's schuld onderbouwd zal worden.

> Nora heeft het met eigen oren gehoord. Het was maar helemaal de vraag of het een ongeluk is geweest. De moeder wou meepraten. Wie z'n mond hield, trok overschaduwd door verdenking de aandacht. Zij wou graag gehoord worden of simpelweg niet achterblijven en haar duit in de zak doen die tot uit z'n vel springens toe gevuld werd met vermoedens en kruimels zekerheden en oude koeien en klokken die men hoorde luiden, Moorgat een echoput vol waarheden in alle soorten en maten, waaruit men met z'n allen de ware toedracht samenzwoer. (…) In dat koor kraaide de moeder mee, maar al te gretig. Ze had het hare al gezegd voordat ze het wist, erger nog, ze wist niet wat ze zei, ze praatte voor haar beurt, ze zei maar wat – en Nora stond, heel toevallig, achter de deur en hoorde het. Had zij haar dochter niet horen vertellen dat ze niet zo lang geleden een door Vrouw Holle gemaakte poppetje aan Lydia had doorgespeeld? (Vogelaar 1991, 255)

De collectieve taal van dit koor van dorpelingen, die hier zoals telkens in de roman wordt weergegeven vanuit Nora's focalisatie, leidt tot reëel geweld. Deze beschuldiging leidt ertoe dat een menigte mannen Mona als een varken in de modder opjaagt en besluit vervolgens de schuur waarin Mona en Jean wonen met de vrouw erin in brand te steken.

Ze denken dat ze dat ongezien doen, maar het meisje Nora heeft alles waargenomen. Zij is ook de enige getuige van wat er gebeurt als de mannen weg zijn: hoe Mona uit de nok van het huis klimt, opstijgt en wegvliegt. Dit vliegen wordt een cruciaal motief in de roman, die daarmee duidelijk verbonden is met *Het geheim van de bolhoeden*, waarin de zondebok het verlangen tot vliegen bij de dorpelingen aanstak.

> Heeft ze dan wel iets gezien? Te veel juist, maar vraag niet in welke volgorde, de gebeurtenissen deden zich voor haar gevoel hinkstapsgewijs voor (…). Achteraf zou ze – wanneer ze het rustig van voor naar achter doornam – gezegd hebben, hoe raar het ook klonk, dat er tegelijk twee reeksen gebeurtenissen plaats vonden, twee tegelijk in dezelfde straal van pakweg honderd meter; of nog net iets anders: het gebeurde daar, dubbel, maar elk van beide handelingsverlopen stond in verbinding met iets in het dorp en iets ver daarbuiten. Ze was niet scheel? Ze keek niet dubbel? Ze was niet in de war? Nee, ze stond erbij en keer ernaar, tot haar eigen verbazing alleen maar verbaasd (Vogelaar 1991, 262).

In de ogen van Nora – die al jaren in Mona een bondgenoot ziet – heeft Mona dus goddelijke capaciteiten gekregen, in de ogen van de bewoners in zekere zin ook: de uitgedreven zondebok werd in de mythe immers ook achteraf tot de goddelijke held gemaakt.

> Daar was ze. Opeens stond ze er, je kon niet eens zeggen: daar verscheen ze. Zelfs had ze nog kans gezien een schone jurk aan te trekken (Vogelaar 1991, 266).

> Hoe ze ooit van haar leven langs Jeans touwladders en vlonders naar boven heeft kunnen klauteren, mocht een wonder heten, ze stond er, in vol ornaat, op het duivenplat, en Nora besefte dat ze diep in haar hart altijd had geweten dat als Mona ooit uit Moorgat en uit haar leven zou verdwijnen – en ze heeft er niet aan getwijfeld dat het er eens van moest komen – zij langs dezelfde weg zou gaan, met evenveel *Schwung* als waarmee ze gekomen was (Vogelaar 1991, 267).

'dat onschuld niet betekent dat je niets gedaan hebt'

Zoals dat in de mythe hoort, transformeert de zondebok aan het einde in een heilige. Als een engel stijgt Mona op: de verteller noemt dit 'loskomen, het opstijgen' de essentie van vliegen (Vogelaar 1991, 267). De roman *De dood als meisje van acht* lijkt een opvoering te zijn van de door René Girard geformuleerde oermythe van het zondebok-mechanisme. In die zin gedraagt de verontruste gemeenschap van Moorgat zich zoals we van een gemeenschap zouden verwachten: als het geweld de spuigaten uit dreigt te lopen, kiest men een zondebok en die wordt ritueel (als een varken!) geofferd – en aan het einde van dit proces ontpopt de zondebok zich als heilige.

Door dit verhaal te vertellen vanuit de focalisatie van de jonge Nora kiest Vogelaar bovendien voor een buitenperspectief dat de werking van het mechanisme blootlegt. Maar zo simpel is het ook niet. Een laatste stap in de analyse moet het zoeklicht richten op de status van wat Nora zegt en denkt. Nora benadrukt namelijk dat ze alleen maar een 'hiaat' heeft gezien, het *niets* tussen niet-vliegen en wel vliegen. In het vervolg legt Nora een direct verband tussen zichzelf (de 'eigenlijke' schuldige) en Mona (de 'aangewezen' schuldige).

> Ik moet zelfs geweten hebben dat we met ons tweeën volkomen alleen waren en dat zij gered werd, van Moorgat, voor het vuur, door mijn wil, alleen maar door daar te staan wachten en toe te kijken. Ik heb haar niet eens uitgewuifd (Vogelaar 1991, 268).

Dit citaat roept de vraag op of welke status deze gebeurtenis heeft. Is Mona daadwerkelijk opgestegen, of lezen we hier slechts de verwoording van iets wat Nora fantaseert? Projecteert Nora op Mona haar eigen verlangen om te ontsnappen aan de dorpsgemeenschap? Is het dan zo dat Nora zich via Mona tot zondebok droomt? Die zondebok wordt dan misschien wel door de gemeenschap uitgestoten, maar krijgt ook de positie van uitverkorene. De wens om op te stijgen en weg te vliegen was al eerder in de roman aan de orde gekomen. Als Nora in de kosterwoning op bed ligt te mijmeren, ziet ze in het weg kunnen vliegen de sleutel voor 'alles wat zij ging doen':

> Als zij achter zich de moeder had als vertrekpunt en voor zich de moeder, in het vooruitzicht, dan was er maar één uitweg: opzij – dat alles in de vragende vorm. Of: als zij weg wilde, weg wilde vliegen, dan nu opstijgen: een andere uitweg. Maar als de engel niet kon vliegen, hoe zou zij het dan wel kunnen? (Vogelaar 1991, 129)

Het is in *De dood als meisje van acht* nergens zeker of we lezen wat we lezen en of we zien wat we zien. De roman maakt misschien een realistische of leesbare indruk, maar wie de roman referentieel wil lezen en op zoek gaat naar een min of meer vaststaande set van gebeurtenissen die aan de hele verhalenmachine ten grondslag zou kunnen liggen, komt bedrogen uit. De roman beantwoordt slechts in schijn aan de verwachtingen van de lezer. Iedere keer als de lezer op basis van wat de tekst aanreikt een coherent verhaal als realiteit denkt te hebben gereconstrueerd, blijkt die realiteit vervolgens ter discussie te worden gesteld in de fantasie van het hoofdpersonage (die ons vertelt over het verwrongen perspectief dat de dorpelingen op de gebeurtenissen hebben).

Anthony Mertens las de roman op een vergelijkbare manier: '*De dood als meisje van acht* heb ik gelezen als een vorm van het proces van gedaanteverandering waarin angst en verlangen op bijna maniakale wijze zich in de meest verschillende kleren steken' (Mertens 2006, 415). Het is een boek dat bij iedere lezing een ander gezicht zal vertonen omdat iedere passage de indruk wekt de sleutel tot het geheel te bevatten: het is een reeks beeldraadsels die voortkomen uit een dubbelzinnige blik. In het net van woorden wordt steeds weer een ander beeld zichtbaar, zoals bij een zoekplaatje. De roman wekt misschien de indruk gelezen te kunnen worden als de reconstructie van een jeugd in een grensdorp, maar het gaat net zo goed over de sprookjes die bij de fantasiewereld van het kind horen. Mertens verwerpt uiteindelijk ook een lezing die de moeder-dochter-relatie centraal stelt of een lezing die er de portrettering van een dorpssamenleving in ziet. 'Ook al zijn er de herkenningstekens van een familieroman of een streekroman, het zijn niet meer dan aanzetten tot een schets. Tussen die herkenningstekens verbergt zich iets anders' (418).

De belevingswereld van het meisje van acht staat centraal: haar angsten en verlangens die omgevormd worden tot beelden. Daarbij is niet uit te maken of die beelden rela-

teren aan een werkelijkheid of uit haar fantasie voortspruiten: werkelijke en denkbeeldige figuren wisselen elkaar af in haar regie. Als volwassen vrouw 'herbeleeft' ze op hallucinerende wijze de toneelstukjes die zij als kind opvoerde – uit schaamte, vanwege afwijzing, uit verlatingsangst misschien.

> Haar kleine oorlog was een miniatuur van de oorlog die in het grensdorp werd uitgevochten – een oorlog van verdachtmakingen, van het opjagen van wie men als vreemde beschouwde. En in al die beelden ontpopt zich steeds een raadselachtige dubbelheid, waarin de jagers en de opgejaagden voortdurend van plaats wisselen (Mertens 2006, 422).

De verteller schetst aan het begin van de roman in de tegenwoordige tijd hoe Nora haar auto voor Moorgat parkeert en het dorp in loopt. Langzaam wordt zij steeds verder het dorp ingezogen. Het verleden doet zich voor als een raadsel, en de je-verteller (dat is dus Nora) introduceert haar perspectief – het perspectief waarop we voor alle verhaalgebeurtenissen moeten vertrouwen – direct als een twijfelend en dus onbetrouwbaar perspectief.

> Je komt terug, de sleutel past niet, je doet een stap achteruit om te zien of je je in de straat vergist hebt, het zou niet de eerste keer zijn, nee; je belt aan, noemt je naam, nooit van gehoord, wat denk je dan? Aan wie twijfel je dan het eerst? (Vogelaar 1991, 18)

Deze passages in de tegenwoordige tijd worden afgewisseld met passages in de verleden tijd waarin Nora in een boom zit. De suggestie wordt gewekt dat de Nora van nu opnieuw in de boom klimt, maar omdat deze passages in de verleden tijd gesteld zijn, is dat niet altijd met evenveel zekerheid te zeggen: de achtjarige Nora en de volwassen Nora beginnen in elkaar over te vloeien.

Een vergelijkbare vervloeiing van tijden zagen we in *Nora, een val*. Daar was die 'tussenruimte' tussen toen en nu een gevolg van het onvermogen van de taal om de relatie van de hoofdpersoon en haar eigen verleden betekenis te geven. Ook in *De dood als meisje van acht* begint vanuit die vervloeiing tussen het oude en het nieuwe zelf, misschien ook die tussen mens en boom, als het ware vanzelf de vertelling te stromen die in de roman centraal staat: over hoe Nora met haar moeder (altijd 'de moeder' genoemd) naar Moorgat komt om bij de koster in te wonen. In dat verhaal komen nog meer tussenruimtes voor, zoals we hiervoor al hebben gezien: 'de tussentijd' tussen het begin van het vuur en het moment dat het geblust wordt en daarna de ruimte tussen het staan en het begin van het vliegen bij Mona, de ruimte waarin er een 'loodzware teleurstelling' neerdaalt in 'de achterblijfster':

> te moeten zien, opeens over haar hele lichaam bevend, te moeten toezien hoe in Mona háár droom vervloog. Wat bleef was een meisje van acht,

> gedoemd – *dat wist ik met dezelfde zekerheid als ik wist dat dit het laatste was dat ik in mijn leven van Mona zou zien* – dat voor altijd te blijven: een meisje van acht dat wilde vliegen en het op het moment dat het misschien gekund had naliet, om wat voor reden dan ook, *over welke onnaspeurlijke reden je een heel leven kunt nadenken zonder dat je ooit van je plaats komt daar achter de schuur* (Vogelaar 1991, 268).

Diverse passages in de roman maken de lezer erop attent dat de gebeurtenissen die zich aan hem voordoen geen 'realiteitswaarde' hebben. 'De werkelijke wereld was elders, een hoogstenkele keer lichtte een glimp ervan op in een plakboek, een leesboek, een krant, een tijdschrift – (…) – of in verhalen.' (Vogelaar 1991, 237) We bevinden ons in Nora's herinnerende, fantaserende en vertellende geest – en het is die geest die het beste als 'echoput vol waarheden' betiteld kan worden: 'Maar dat was niet wat Nora dacht. In haar hoofd raakten meerdere tijdstippen, meerdere figuren, meerdere hoge ruimten door elkaar, en ze was vergeten of dat al niet zo was toen ze het voor het eerst in het circus zag en haar de betekenis ervan ontging omdat ze het begin gemist had.' (247) Dat roept bij haar de vraag op of de gebeurtenissen rondom Mona misschien allemaal 'inbeelding' zijn geweest (idem).

Als Nora bij haar moeder in tranen uitbarst, troost die haar nauwelijks, maar ze drukt het meisje op het hart dat ze het zal vergeten. '*De woorden blijven erin, die doen pijn...*', is dan Nora's reactie (251). Uiteindelijk evalueert Nora zichzelf.

> *Onschuldig was ik, jazeker, maar vooral onnozel, een simpele ziel, idioot! Dat het bij mij niet één keer is opgekomen dat onschuld waar iedereen zo de mond van vol had*, maar ze hadden het alleen over schuld, nog voordat er iets gedaan was werd er al een schuldige aangewezen, en de dader lag tenslotte altijd op het kerkhof waar de koster een kuil groef voor anderen, *dat onschuld niet betekent dat je niets gedaan hebt, wat meestal niets anders wil zeggen dan dat je het nòg niet gedaan hebt, om de eenvoudige reden dat de kans zich niet heeft voorgedaan, maar dat het betekent: het kunnen doen zonder meer, zonder voorbehoud of smoesjes achteraf, zomaar zonder er gedachten aan vuil te maken, gewoon alles te doen omdat het erbij hoort, ja*, precies zoals Mona deed, wat zij had kunnen weten als ze op andere dingen had gelet dan ze wilde zien en niet zo was opgegaan in haar paasgedoe met Lam en Passiespel (Vogelaar 1991, 259).

Hier wordt nog eens herhaald dat Mona de onschuldige zondebok in deze roman is. Maar tegelijk wordt gezegd dat Nora te veel is 'opgegaan' in haar 'paasgedoe met Lam en Passiespel'. Dit lijkt opnieuw een verwijzing naar het gegeven dat Nora Lydia als offer heeft aangeboden aan Mona, waarmee ze het hele spel dat in de roman gespeeld wordt in gang heeft gezet. Bovendien zou dit gelezen kunnen worden als een expli-

ciete verwijzing naar het zondebokmechanisme – een mechanisme dat Nora in deze roman dus zelf geëntameerd heeft. Onschuld betekent niet dat je niets gedaan hebt, stelt de achteraf terugkijkende Nora: ze maakt duidelijk dat die visie op onschuld vooral betekent dat je het 'nog niet' gedaan hebt. Onschuldig betekent voor Nora, daarentegen, 'het kunnen doen zonder meer', als vanzelfsprekend en zonder excuses en smoesjes.

Nora lijkt Mona's onschuld toe te schrijven aan het feit dat ze in staat was het verhaal passief te ondergaan ('omdat ze in staat was alles wat haar overkwam te nemen en te doen en te laten gebeuren zoals het kwam, zoals het toevallig was'), maar ze kan dat omdat ze het verhaal al kende (Vogelaar 1991, 259). Ze was '*onschuldig* (…), omdat ze alles vooraf wist' (idem) en ze zou met niets anders bezig zijn geweest 'dan daaronderuit [dat verhaal] te komen' (260). Net als Christus was Mona zich dus bewust van het lot dat haar wachtte, maar ander dan Christus probeerde haar lichaam er onderuit te komen. In dit verhaal neemt Mona de rol aan van zondebok, van Christus, niet in de vorm van een lam (zoals bij het paasverhaal), maar in de gedaante van 'het vuilste vieste smerigste liederlijkste varken dat er bestond' (idem). Toch markeert die gave om het verhaal te ondergaan het verschil tussen Mona en Nora. Mona kon wél wegvliegen en Nora niet, omdat Nora niet de gave had om het als vanzelf te laten gebeuren. Mona kon zich onschuldig overgeven aan haar rol als zondebok, terwijl Nora juist schuldig bezig was met het in gang zetten van het verhaal waarin Mona haar rol zou spelen. Voor de eigenlijke schuldige is niet de verering weggelegd die de onschuldige zondebok ten deel valt.

Conclusie

In de jaren tachtig en negentig doen zich in het werk van Vogelaar twee belangrijke ontwikkelingen voor die, naar ik vermoed, met elkaar te maken hebben. In de eerste plaats probeert de auteur zijn lezers op een nieuwe manier te manipuleren. Hij doet alsof hij met *De dood als meisje van acht* meer dan vroeger tegemoet komt aan de 'verwachtingshorizon' van de lezer, maar bij nader beschouwing speelt hij daarmee een manipulatief spel. De lezer wordt uitgenodigd om medeplichtig te worden aan de verhalen die in de roman rondgestrooid worden: telkens als de lezer het gevoel heeft dat er aan zijn verwachtingen voldaan is, komt hij er later achter dat het evengoed een leugenachtig verhaal kan zijn. De lezer wordt door de schijn van plot en logica de verhaalwereld in gemanipuleerd, maar komt erachter dat *De dood als meisje van acht* wel degelijk een complexe roman is: wie goed leest, stelt vast dat het heel moeilijk is om te bepalen wat de 'waarheidswaarde' is van de gedachten en uitspraken van Nora en van de uitspraken van andere personages in de roman: uiteindelijk draait het ook in deze roman voortdurend om 'gedaanteveranderingen en spraakverwarring'.

Als we deze literaire techniek koppelen aan wat er in *De dood als meisje van acht* op het spel lijkt te staan, dan zien we dat hij in deze roman de gewelddadige werking van de taal volledig in de schijnwerpers heeft gezet. Alle waarheden die in de roman geventileerd worden – alle waarheden ook die de gewillige lezer kan construeren – blijken bij nader inzien leugenachtig te zijn. Vogelaar koppelt die verraderlijkheid van verhalen aan de werking van het zondebokmechanisme, op de manier zoals 'grote literatuur' dat volgens René Girard altijd zou doen. Ten onrechte transformeren de roddelzieke dorpsbewoners van Moorgat het personage Mona tot de zondebok die uitgedreven moet worden. Hoofdpersonage Nora is als enige getuige van Mona's latere hemelvaart, maar zij is degene die ons als verteller onthult dat Mona eigenlijk *onschuldig* is, wat ze lijkt te weten omdat ze gaandeweg zichzelf als de schuldige aanwijst.

Het subtiele van het spel dat Vogelaar met Girards these speelt, is dat hij de illusie wekt dat verteller en lezer zich aan het zondebokmechanisme kunnen onttrekken en op die manier getuige kunnen zijn van hoe anderen het hanteren. Maar de laatste stap van de analyse heeft duidelijk gemaakt dat dat te simpel zou zijn: uiteindelijk toont Nora dat zij degene is die al deze verhalen fantaseert. Haar reflecties over de ontologische status van het vertelde destabiliseren – zo zou je kunnen zeggen – het hele bouwwerk van de roman. In deze 'echoput vol waarheden' zou alles – dus ook het besproken mechanisme – voort kunnen spruiten uit de verbeelding van Nora. Via allerlei subtiele verwijzingen naar een mogelijke plotstructuur verleidt Nora de lezer om haar universum te betreden. Eenmaal binnen kan de lezer op zoek naar coördinaten, krijgt hij bouwstenen aangereikt, maar komt hij erachter dat hij in een fuik gelopen is. De coördinaten ontbreken juist *omdat* taal in de roman alleen maar manipulatief gebruikt wordt. De lezer eindigt zoals Nora: het slachtoffer van de grote fantasiemachine die *De dood als meisje van acht* blijkt te zijn, maar tegelijk ook de schuldige: was het immers niet zijn verlangen naar coherentie die het zondebokmechanisme in werking stelde?

Literatuur

BAX 2007

S. Bax, *De taak van de schrijver. Het poëticale debat in de Nederlandse literatuur, 1968-1985.* Den Bosch, Next Academic, 2007.

BAX 2014

S. Bax, 'Schrijven in fragmenten. Jaques Vogelaars *Kaleidiafragmenten*', in: R. Honings, L. Jensen & O. van Marion (red.), *Schokkende boeken!* Hilversum, Verloren, 2014, 257-263.

BOOMSMA 2014

G. Boomsma, 'Onder boeren', in: *De Groene Amsterdammer*, 9/1/2014.

Girard 1986
R. Girard, *De romantische leugen en de romaneske waarheid*. Kampen, Kok Agora, 1986.

Girard 2001
R. Girard, *I see Satan fall like lightning*. New York, Orbis, 2001.

[Kunstredactie]
[Kunstredactie], 'Jacq Vogelaar 1944-2013', in: *Het Parool*, 16/12/2013.

Iser 1974
W. Iser, 'The reading process. A phenomenological approach', in, W. Iser, *The Implied Reader*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, 274-294.

Mertens 2006
A. Mertens, *Lezen, man! Essays en kritieken*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2006.

Otten 2006
W.J. Otten, 'René Girard', in: W.J. Otten, *Waarom komt U ons hinderen*. Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 2006, 52-60.

Peters 2013
A. Peters, 'Postuum Jacq Vogelaar (1944-2013)', in: *de Volkskrant*, 14/12/2013.

Smulders 1997
W. Smulders, 'Een stal vol zondebokken. Geweld en begeerte in De tandeloze tijd', in: *Vooys* 16, 1, 1997, 55-76.

Swart 1984
K. Swart, *Nora. Een val*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1984.

Vogelaar 1971
J.F. Vogelaar, 'Woekering van betekenissen. Notities over materiaal van het schrijfwerk en partijdigheid', in: *Raster*, 5, 1, 1971, 110-133.

Vogelaar 1980
J. Vogelaar, *Alle vlees*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

Vogelaar 1986
J. Vogelaar, Het geheim van de bolhoeden. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986.

Vogelaar 1991
J. Vogelaar, *De dood als meisje van acht*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.

Vogelaar 1993
J. Vogelaar, *Striptease van een ui*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993.

Vogelaar 1998
J. Vogelaar, *Meer speelruimte. Terugschrijven 3*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

NOTEN

1. Zie bijvoorbeeld: Peeters, C., ‘Een Boeddha in een moordgat’ In: *Vrij Nederland*, 31-8-1992, Van Deel, T., ‘Een luchtmens in de modder.’ In: *Trouw*, 5-9-1991, Heumakers, A., ‘Hemelvaart van een moddervette engel. Slingerende zinnen van Jacq Vogelaar.’ In: *de Volkskrant*, 13-9-1991, Kossman, A., ‘Een verwoest kinderleven. Jacq Vogelaar en het meisje.’ In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 13-9-1991, Meijsing, D., ‘De verliezer heeft gelijk. Betoverende roman van Jacq Vogelaar.’ In: *Elsevier*, 14-9-1991, Luis, J., ‘Het varken in ons. Een dorpsgeschiedenis van Jacq Vogelaar.’ In: *NRC Handelsblad*, 16-9-1991.
2. Zie hiervoor: Bax 2014.
3. Zie hiervoor: Bax 2007, pp. 295-305.
4. Smulders 1997. Voor een toepassing van Girards concept ‘navolging’ op het oeuvre van Willem Frederik Hermans, zie: Pos, S., *Dorbeck is alles! Navolging als sleutel tot enkele romans en verhalen van W.F. Hermans*. Amsterdam 2009.
5. Otten 2006 en Girard 2001.
6. Op p. 247 stond al: ‘Nu Lady haar ontglipte, besloot Nora andermaal de rollen om te draaien. Als Lydia zich niet zelf voor offergave leende, zou zij er haar een aanbieden. Nora nam er de tijd voor, om zelf terdege te voelen wat ze deed en wat ze van plan was haar aan te doen.’

Deel 2

Lezen om te schrijven

Een gapend gat onder de woorden

Jacq Vogelaar in *De Groene Amsterdammer* in de jaren tachtig en negentig

Sven Vitse

'Jacq hield van literatuur, maar haatte de meeste boeken die verschenen' (Pruis 2014). Met deze treffende observatie typeerde Marja Pruis in januari 2014 schrijver en criticus Jacq Vogelaar (1944-2013). Naar aanleiding van diens overlijden in 2013 bracht het weekblad *De Groene Amsterdammer* hulde aan een van zijn trouwste medewerkers. Gedurende vier decennia, van 1971 tot 2011, publiceerde Vogelaar recensies en literatuurkritische beschouwingen in *De Groene Amsterdammer*. Tientallen stukken uit de periode 1971-1981 werden verzameld in twee bundels, *Konfrontaties* (1974) en *Oriëntaties* (1983), beide verschenen bij de linkse uitgeverij SUN. De marxistisch geïnspireerde recensies en beschouwingen uit deze periode zijn bepalend geweest voor de kritische en literair-historische beeldvorming rond Vogelaars werk, evenals het formeel vernieuwende montageproza dat de auteur in de eerste vijftien jaar van zijn literaire loopbaan schreef. De poëticale positie die Vogelaar in deze periode innam, is bovendien reeds eerder beschreven (zie bijvoorbeeld Vitse 2015).

De criticus en essayist Cyrille Offermans, jarenlang Vogelaars *fellow traveller* in *De Groene Amsterdammer* en *Raster*, merkt in zijn bijdrage aan het huldenummer echter op dat Vogelaars kritische arbeid vanaf de jaren tachtig minder goed gedocumenteerd is: 'verreweg het grootste en beste deel, dat van de latere jaren, is nooit verzameld' (Offermans 2014). Helemaal correct is deze uitspraak niet, aangezien talrijke langere essays en besprekingen uit die periode (zowel uit *De Groene Amsterdammer* als uit *Raster*) in bewerkte vorm opgenomen zijn in Vogelaars essaybundels *Terugschrijven* (1987), *Striptease van een ui* (1993) en *Meer speelruimte* (1998). Niettemin vormen deze gebundelde essays slechts het topje van een immense ijsberg, die daarnaast bestaat uit honderden besprekingen van recent verschenen vertalingen van (hoofdzakelijk) twintigste-eeuws en contemporain proza uit alle windstreken[1].

In deze bijdrage presenteer en analyseer ik *capita selecta* uit Vogelaars kritische en essayistische werk in *De Groene Amsterdammer* in de jaren tachtig en negentig. Daarbij onderzoek ik welke visie op literatuur, het literaire bedrijf, en op lezen, schrijven en recenseren in deze bijdragen naar voren komt. Dit artikel draagt dan ook in de

eerste plaats bij aan wat Esther Op de Beek in navolging van Beekman 'het casuïstisch receptieonderzoek' noemt, waarbij bijvoorbeeld 'de ontvangst van een bepaalde auteur of de opvattingen van een criticus' centraal staat (Op de Beek 2013, 40). In dit geval gaat het dus om de poëtica van de criticus Jacq Vogelaar.

Indien een criticus echter ook (en in de eerste plaats) als literair auteur gecanoniseerd is, krijgt het onderzoek naar zijn of haar kritische activiteit een bredere relevantie in het kader van het literatuur-sociologische onderzoek naar de positionering en de zelfpresentatie van de auteur. Jérôme Meizoz definieert het begrip 'posture' als 'la *présentation de soi* d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques' (Meizoz 2011, 82). Het schrijven van kritieken is een van de (discursieve) strategieën die een auteur kan inzetten om zich in het literaire veld te positioneren en zichzelf (inclusief de eigen poëtica) aan het publiek te presenteren. Deze bijdrage beperkt zich tot het tekstuele, discursieve luik van Vogelaars zelfpresentatie, en bovendien tot een specifiek onderdeel daarvan. Het extratekstuele, niet-discursieve aspect van Vogelaars *posture* blijft buiten beschouwing[2].

Meizoz reserveert de term 'ethos discursif' (ontleend aan het werk van onder meer Dominique Maingueneau) voor de zelfpresentatie van de auteur op louter discursief niveau. Het 'image d'auteur' (een term ontleend aan onder meer Ruth Amossy en Alain Viala) komt volgens Meizoz dan weer tot stand op basis van het discursieve ethos 'relationellement aux informations dont le lecteur dispose sur *l'écrivain*' (92). Dit terminologische kluwen is voor dit artikel minder relevant. Van belang is vooral dat in Vogelaars kritieken niet enkel zijn literatuuropvatting naar voren komt, maar ook zijn profilering en positionering als criticus én zijn eigen positie als auteur in een specifieke fase van zijn literaire loopbaan.

In het licht van Vogelaars literaire loopbaan verschillen de kritieken uit de jaren tachtig en negentig wezenlijk van die uit de jaren zeventig. In deze decennia zakken de rumoerige jaren zeventig, die voor Vogelaars literaire carrière gezichtsbepalend zijn geweest, langzaamaan weg in het geheugen. Na Vogelaars overlijden blikt Offermans op de intrede van die eerste in de literatuurkritiek als volgt terug: 'Dat gebeurde strijdbaar, je kunt ook zeggen weinig zachtzinnig en zonder ontzag voor bestaande hiërarchieën' (2014). De jonge Vogelaar stond met twee benen in de neomarxistische cultuurkritiek van Walter Benjamin en Theodor W. Adorno en beoefende een theoretisch onderbouwde, ideologiekritische literatuurstudie, waaruit een sterke voorkeur bleek voor vernieuwend proza. De Nederlandse realistische roman uit de jaren zeventig was daarvan het voornaamste slachtoffer, maar ook bepaalde varianten van het experimentele proza kregen klappen uit linkse hoek.

Deze periode van poëticale en ideologische discussie in de Nederlandse literatuur wordt in de daaropvolgende decennia bijgeschreven in de geschiedenisboeken. Hetzelfde geldt voor het neomarxistisch geïnspireerde experimentele proza dat Vogelaar,

Sybren Polet en Lidy van Marissing in die periode schreven, en waaraan Vogelaars vroege kritieken poëticale munitie gaven. In de loop van de jaren zeventig verlegde de criticus zijn aandacht naar de buitenlandse literatuur en onthield hij zich van verdere commentaar op de binnenlandse literaire productie. In dezelfde beweging verdwenen de marxistische retoriek en de aanvallende toon uit Vogelaars kritische werk. Bovendien verlegt het zwaartepunt in Vogelaars literaire activiteit zich naar beschouwend werk. Na *Alle vlees* (1980) publiceert Vogelaar de novelle *Een val* (1984, pseudoniem Koba Swart), het kinderboek *Het geheim van de bolhoeden* (1986) en de romans *De dood als meisje van acht* (1991) en *Weg van de pijn* (1994). Het gros van zijn literaire productie in de laatste decennia van zijn loopbaan bestaat echter uit essayistiek.

Vogelaars bijdragen aan *De Groene Amsterdammer* vormen een rode draad in deze productie. Het corpus dat hier besproken wordt, bestaat hoofdzakelijk uit besprekingen van vertaald proza. Van het marxistische ideologiebegrip is in deze stukken geen sprake, maar aan Vogelaars kritische beschouwingen ligt ook in de jaren tachtig en negentig een onverminderd principiële en politiek geëngageerde visie op literatuur ten grondslag. Hoewel dit artikel in de eerste plaats een documentair doel heeft – de beschrijving van een weinig belicht deel van Vogelaars tekstproductie – tracht ik tevens de ontwikkeling in Vogelaars poëtica te duiden in het licht van de ontwikkelingen in de Nederlandse literatuur en Vogelaars positie daarin.

In de bestudeerde periode tracht Vogelaar zich onder meer te verhouden tot de toenemende commercialisering van het literaire veld, tot de doorbraak van het literaire postmodernisme en tot de ontwaarding en delegitimering van het cultuurkritische vormexperiment in de literatuur – de ontwaarding van de positie die hij in de voorafgaande decennia heeft verworven. Hij reageert op deze ontwikkelingen door te focussen op de moderne traditie in de literatuur en op literatuur die ontstaan is in maatschappelijke contexten die haar kritische en autonome positie legitimeren: literatuur geschreven in de context van onderdrukking, onvrijheid en gevangenschap.

De traditie van het moderne

Als recensent van buitenlandse literatuur krijgt Vogelaar in de jaren tachtig de gelegenheid om langere essays te wijden aan canonieke auteurs uit de moderne Europese literatuur. Enkele beschouwingen die hij in deze periode in *De Groene Amsterdammer* publiceert, bewerkt Vogelaar vervolgens voor de essaybundel *Terugschrijven* (1987), waarvan ze samen met enkele bijdragen aan *Raster* de ruggengraat vormen. Deze bundel wordt gepercipieerd en geprezen als Vogelaars afscheid van het marxisme en markeert een wending in de beeldvorming rond zijn werk die culmineert in het verraste

enthousiasme waarop in 1991 de roman *De dood als meisje van acht* wordt onthaald[3]. Deze essays vormen dan ook een belangrijke schakel in Vogelaars poëticale en institutionele ontwikkeling.

Vogelaars studie van de moderne canon past in een tendens die ook het tijdschrift *Raster* in de jaren tachtig laat zien: een toenemende belangstelling voor en zorg om de literaire traditie. In een essay over 'klassieken' maakt Vogelaar duidelijk dat hij de term 'traditie' verkiest boven 'klassiek'. Waar die laatste verwijst naar 'de norm van één soort literatuur, de eerbiedwaardige en harmoniserende', heeft de traditie volgens hem een dynamisch en productief karakter: een demonstratie van mogelijkheden en een 'maatstaf' waarmee de schrijver zich kan 'meten' (19/10/1988). Vogelaar citeert instemmend het traditiebegrip van T.S. Eliot, in een bespreking van diens essay *De functie van de kritiek*: liever dan als een 'museum' zag Eliot de traditie als een 'werkplaats', waarin de literatuur zich vernieuwt door 'vergeten ontwikkelingen te hernieuwen' (2/5/1990).

Terwijl hij in de jaren zeventig een veeleer avant-gardistische montagepoëtica hanteerde, construeert Vogelaar in deze essays uit de jaren tachtig een poëtica die ik onder de enigszins paradoxale noemer 'traditie van de vernieuwing' of 'traditie van het moderne' wil vatten. Kenschetsend voor deze wending is de ergernis die Vogelaar in een aan Nathalie Sarraute gewijd essay uit over de receptie van de Franse *nouveau roman*. Termen als 'antiroman' hebben 'de kritiek blind gemaakt voor de tradities waarop Robbe-Grillet en de zijnen aansloten', hoewel die auteurs expliciet 'op die voorgeschiedenis hebben gewezen' (28/8/1985). De poëtica van de breuk maakt in de jaren tachtig plaats voor een nadruk op continuïteit.

Sommige van deze essays verschijnen naar aanleiding van een recent gepubliceerde vertaling, zoals het artikel over Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. Daarnaast biedt *De Groene Amsterdammer* in het midden van de jaren tachtig ruimte voor uitvoerige essays die niet naar aanleiding van een recente vertaling zijn geschreven. Over onder meer Franz Kafka, James Joyce en Samuel Beckett stelt het blad dossiers samen waaraan naast Vogelaar ook essayisten als Anthony Mertens en Cyrille Offermans meewerken.

Een *special* over Multatuli verleidt Vogelaar tot de enige uitvoerige beschouwing die hij in deze periode aan een Nederlandse auteur wijdt. Multatuli is volgens de criticus dan ook 'de eerste moderne schrijver' in Nederland 'die niet onderdoet voor bijvoorbeeld Laurence Sterne of Jean Paul' (23/10/1985). Niet toevallig is Vogelaar bovenal gefascineerd door de spanning tussen literatuur en politiek in Multatuli's schrijverschap: waar de literatuur aanvankelijk als wapen in de strijd bedoeld was, is zij 'mettertijd zelf het strijdtoneel geworden' (idem). Deze zware maatschappelijke en persoonlijke inzet maakt Multatuli's werk tot 'het enige dat we uit de vorige eeuw aan lezenswaardigs over hebben' (idem).

In dezelfde periode verschijnt in *De Groene Amsterdammer* de rubriek 'Herlezen', waaraan Vogelaar geregeld bijdragen levert. Zo herleest Vogelaar in 1984 Dostojevski's roman *De demonen*, in het jaar waarin hij voor *Raster* een nummer over de utopie samenstelt. Dostojevski lijkt in deze roman de ontsporing van de utopie in het twintigste-eeuwse communisme haarfijn te voorspellen. Een kleine halve eeuw voor de Russische Revolutie waarschuwt de roman voor 'de totalitaire konsekwenties die liggen opgeslagen in allesomvattende toekomstbeelden' (3/10/1984). Zijn 'herlezing' van Malcolm Lowreys *Onder de vulkaan* verscheen in hetzelfde jaar als de verfilming door John Huston (7/11/1984). Achttien jaar na de eerste lectuur is Vogelaar 'aanzienlijk minder overweldigd' en ergert hij zich aan 'de clichees' en 'de grootspraak', hoewel 'het delirium (…) dat *in* de taal ligt opgesloten' hem blijft fascineren (idem).

De essays over James Joyce, Samuel Beckett, Gustave Flaubert en Franz Kafka zijn voor de ontwikkeling van Vogelaars poëtica cruciaal. Aan de hand van deze canonieke literatuurvernieuwers werkt Vogelaar zijn post-avant-gardistische literatuuropvatting uit.

De romanvernieuwing van James Joyce typeert Vogelaar als een eindpunt en een beginpunt tegelijk, in termen die de invloed van de Franse literatuurwetenschapper Roland Barthes verraden. *Ulysses* is een '*eindpunt van de literatuur*' – dat wil zeggen van de literatuur die streeft naar representatie van de werkelijkheid buiten de taal – en '*een beginpunt van de tekst*' (4/8/1982). Met het begrip 'tekst' verwijst Vogelaar in navolging van Barthes naar een woekering van schrifturen en leeswijzen die 'het eindeloze van de taal en van de werkelijkheid in taal presenteert' (idem). Uit dit essay blijkt Vogelaars genuanceerde visie op innovatie: de vernieuwing van *Ulysses* was geen 'geniale *creatio ex nihilo*' maar ontstond door de buitensporige 'kombinatie van al bestaande denk- en schrijfvormen' (idem). De nieuwe literaire vorm is tevens een demonstratie van alle beschikbare literaire vormen. Joyce' 'grote schoonmaak' verheft zichzelf niet tot nieuwe norm; integendeel, zij bewerkstelligt dat 'geen enkele schriftuur zich nog tot algemene norm [kan] verheffen' (idem). In dat opzicht verzilvert Joyce volgens Vogelaar 'het grondwerk' (idem) dat Flaubert heeft verricht.

De titel van het essay over Samuel Beckett formuleert de moderne poëtica kernachtig: 'En plotseling doemt er onder de woorden een gapend gat op' (9/7/1986). In het werk van Beckett constateert Vogelaar een breuk tussen 'aan de ene kant de mensen en de dingen, aan de andere kant de woorden en het bewustzijn' (idem). Die breuk is niet alleen 'het belangrijkste, zo al niet het enige onderwerp' (idem) van Beckett, zij is '[s]inds Flaubert, en misschien al langer', een fundamentele drijfveer van de literatuur: 'het schrijven [reflekteert] op de niet-identiteit van het geschrevene en de werkelijkheid' (idem). Deze breuk tussen taal en werkelijkheid is voor Vogelaar geen abstract filosofisch probleem, aangezien zij in de hand gewerkt wordt door de maatschappelijke ontwikkeling van het taalgebruik, de verarming van taal tot eenduidige

‘omgangstaal, idées reçues’ (idem). Deze ontwikkeling leidt tot een ‘konflikt *in* de taal’ (idem), waarbij de auteur een alternatieve vorm van taalgebruik aan deze verarming tracht te onttrekken. De moderne literatuur ontstaat zodoende uit ‘het verzet tegen de sprakeloosheid waartoe men door een dode taal veroordeeld wordt’ (idem). Vogelaar vult deze ervaring van sprakeloosheid echter optimistisch in: liever dan de verstomming benadrukt hij de ‘speelruimte’ (idem) die de genoemde breuk opent, de uitdaging voor de auteur om door het schrijven zelf ervaringen en inzichten op te doen die zich in de bestaande begrippen niet laten vatten.

Twee jaar later plaatst Vogelaar in een kort essay zijn waardering voor Becketts proza in een cultuurhistorisch kader. Wanneer zowel de ‘literaire avantgarde’ als de ‘politieke utopie’ verdwenen is, staat revolutionaire literatuur niet meer ‘in het teken van vernieuwing en vooruitgang’ (16/15/1988). Zij kan in deze context slechts terugdraaien ‘naar een punt (van sprakeloosheid) waar de taal weer alle kanten uit kan’ (idem). Deze opvatting past in Vogelaars toegenomen wantrouwen ten opzichte van de utopische traditie: liever dan van een vooropgesteld ideaal of toekomstbeeld gaat Vogelaar uit van een verkenning en vergroting van niet-gerealiseerde mogelijkheden, en die mogelijkheden zoekt hij in de eerste plaats in de taal.

Terwijl bij Joyce de breuk tussen de woorden en de dingen resulteert in een excessieve woekering van schrijfvormen verwerkt Beckett de ervaring van deze breuk in een even buitensporige verwoording van sprakeloosheid. Beide tendensen in de moderne literatuur wijzen volgens Vogelaar terug naar het werk van Gustave Flaubert. Een realist was Flaubert dan ook ‘alleen in heel indirekte zin’: de realistische schriftuur gebruikte Flaubert immers enkel ‘om de diskrepantie tussen werkelijkheid en de beelden ervan zichtbaar te maken’ (27/4/1988). Een sleutelwerk in Vogelaars poëtica is de onafgewerkte roman *Bouvard et Pécuchet*, waarin Flaubert zijn satirische pijlen richt op de waarheidspretenties van het wetenschappelijke taalgebruik. Vanuit dat perspectief herleest Vogelaar *Madame Bovary*: al in Emma’s ‘volslagen trouw aan haar dromen’ tekent zich de moderne ervaring af van ‘sprakeloosheid’ in een ‘door taal vervuilde wereld’ (idem). Door de combinatie van gemeenplaatsen tot een nieuwe literaire kunst te verheffen anticipeerde Flaubert op de opruiming die Joyce zou realiseren. In het volle bewustzijn dat hij ‘aan hetzelfde laboreerde als wat hij bestreed’, hield Flaubert in zijn schriftuur niettemin een ‘belofte van authenticiteit’ in stand (idem).

Een rechtstreekse afstammeling van Flaubert, aldus Vogelaar, is Franz Kafka, aan wiens dagboeken de criticus een lang essay wijdt. Naar aanleiding van Flauberts briefwisseling met Louise Colet had Vogelaar een jaar eerder opgemerkt: ‘In zijn bestrijding van de uitwassen van inspiratie en fantasie is Flaubert de grote leermeester van de modernen’ (9/5/1984). Niet alleen aan Flauberts streven naar ‘de zo onpersoonlijk mogelijke uitdrukking’ (idem) heeft Kafka zich gespiegeld, ook de ervaring van het

schrijven als de enige draaglijke manier van leven hebben beide auteurs gemeen. De totale existentiële inzet van het schrijven fascineert Vogelaar: die inzet is noch het literaire product, noch de 'therapeutische bezigheid', maar 'de bewegingsvrijheid' die niets anders in het leven dan het schrijven hem kon geven (6/3/1985). In zijn literaire kritieken stelt Vogelaar geregeld de vraag: wat staat er op het spel? Bij auteurs die hem na aan het hart liggen, staat in het schrijverschap niets minder dan het leven zelf op het spel.

Vogelaars belangstelling voor het Europese modernisme blijkt uit de talrijke beschouwingen die hij wijdt aan (vertalingen van) canonieke modernistische auteurs. Zo bespreekt hij van Virginia Woolf zowel *De golven* als *Jakobs kamer*, en daarbij focust hij in beide gevallen op de technieken waarmee de roman breekt met het psychologisch realisme. Hoewel deze stukken geschreven zijn naar aanleiding van recente vertalingen zijn het eerder contextualiserende en interpretatieve essays dan recensies. In het stuk over *De golven* acht Vogelaar een literairhistorische situering geen overbodige luxe: hij plaatst Woolf in 'de kontekst van literaire ontdekkingen in die tijd' (12/2/1986) en vergelijkt haar werk met dat van Joyce, Proust en Musil. Het technisch innovatieve karakter van Woolfs roman dreigt immers 'buiten het blikveld van de modieuze belangstelling voor haar persoon' te vallen (idem).

In bewoordingen die nauw aansluiten bij de retoriek van de roman beschrijft Vogelaar Woolfs poëtica als een poging om woorden te vinden voor de subtiele nuances in betekenis en beleving, de golvende bewegingen waarvan 'menselijke gevoelens, gedachten en zelfs levenslopen alleen maar schuimranden zijn' (idem). De roman *Jakobs kamer* analyseert Vogelaar als een overgangswerk, waarin zich de verschuiving 'van realisme naar impressionisme' aftekent (21/9/1988). Net als in vele andere essays heeft hij veel aandacht voor schrijfprocedés: 'de doeltreffendheid van haar methode' (idem).

Dezelfde nadruk op de methode is te zien in het essay dat Vogelaar schreef naar aanleiding van de eerste vertaling van de Braziliaanse schrijfster Clarice Lispector. Om deze in Nederland nog nauwelijks bekende auteur te karakteriseren wijst hij op 'frappante overeenkomsten met schrijvers als James Joyce en Virginia Woolf' (18/5/1988), waaruit blijkt dat die laatste in Vogelaars essayistiek ondertussen zelf een referentiepunt is geworden voor andere auteurs. Evenals deze modernistische auteurs traceert Lispector bewegingen in het bewustzijn die zich niet tot voorgevormde psychologische categorieën laten reduceren en waarin de zintuigen en het verstand onlosmakelijk verweven zijn. Vogelaar benadrukt bovendien dat deze zoektocht plaatsvindt in de taal. De ervaringen komen in de taal tot stand en gaan dus niet aan de formulering vooraf: 'Zij beschrijft geen innerlijke processen maar kreëert ze, op papier' (idem). Deze processen samenvatten of benoemen acht Vogelaar dan ook 'in strijd met haar methode' (idem).

Wanneer het systeem belangrijker wordt dan de methode, of de beschrijving van de ideeën voorrang krijgt op de ontwikkeling ervan tijdens het schrijven, dan schrikt Vogelaar er niet voor terug om het werk van canonieke modernisten af te wijzen. Zo beschouwt hij het magnum opus van de Oostenrijker Herman Broch, de driedelige roman *De slaapwandelaars*, als een mislukt project, dat bezwijkt onder het gewicht van Brochs filosofische ambities. Hoewel Vogelaar allerminst bezwaar heeft tegen een essayerende schriftuur – 'de grenzen van de roman' zijn wat hem betreft 'uitermate rekbaar' – haakt hij af wanneer literatuur als vehikel voor een filosofisch, ethisch of cultuurhistorisch betoog gebruikt wordt (1/2/1989). Niet alleen maakt Broch de literatuur ondergeschikt aan zijn streven naar 'een nieuw wereldbeeld', een 'totaliteitsbeeld'; bovendien formuleert hij zijn 'metafysiek' in 'abstracte, algemene termen', zodat het denken ondergesneeuwd raakt onder de (afgewerkte) gedachten (idem).

Een week na deze bespreking wijdt Vogelaar een kort essay aan de relatie tussen Herman Broch en Robert Musil. In de Weense literaire wereld werd Broch 'een regelrechte concurrent voor Musil, hoewel deze hem nooit serieus heeft genomen' (8/2/1989). Vogelaars voorkeur voor 'de utopische methode' van Musil is duidelijk: bewonderend noemt hij het 'essayisme' van Musils proza 'zo ruim en veelzijdig, dat het letterlijk al het mogelijke kon omvatten' (15/2/1984). Vergelijk daarmee de karakterisering van Broch als 'een in de literatuur verdwaalde filosoof' (1/2/1989).

Een soortgelijke kritiek uit Vogelaar aan het adres van de Poolse modernist Witold Gombrowicz, in een bespreking van diens vertaalde dagboek uit de periode 1983-1969. Al te vaak moet in deze aantekeningen de methode van de essayerende schrijver wijken voor het denksysteem dat aan het schrijven voorafgaat. 'Waarover Gombrowicz het ook heeft, het heeft alleen betekenis voorzover het past in zijn wereldbeeld' (19/11/1986). Doordat de auteur niet langer zoekt, maar de lezer nog slechts wil overtuigen van zijn ideeën, mist Vogelaar in dit dagboek de intellectuele ademruimte die hij in literatuur zoekt.

Het moderne, continued

In zijn verkenning van de traditie van het moderne beperkt Vogelaar zich niet tot de canon van het Europese modernisme: aan de hand van recente vertalingen, en parallel aan zijn redactionele werk bij *Raster*, bouwt hij zijn persoonlijke canon gestaag verder uit. Daarbij valt op dat Vogelaar zich in deze periode moet verhouden tot het opkomende postmodernisme: een ontwikkeling in de literatuur waarvoor de criticus weinig sympathie toont en die hij tracht te onderscheiden van de door hem gekoesterde traditie van het moderne.

Tussen de naoorlogse auteurs in deze paragraaf en de – met uitzondering van Beckett – vooroorlogse in de vorige bestaat een sterke continuïteit. Behalve in het literaire

werk ligt deze continuïteit vanzelfsprekend ook in Vogelaars lectuur daarvan besloten. Zijn reeds geciteerde essay over twee vroege romans van Nathalie Sarraute, *Tropismen* en *Kindertijd*, bijvoorbeeld, is nauw verwant aan zijn poëticale interpretaties van Samuel Beckett en van Virginia Woolf. In de jaren zestig, toen het debuut van Sarraute vertaald werd, zorgde de associatie met de *nouveau roman* ervoor dat deze auteur nauwelijks werd opgemerkt. Dat 'scherm van literaire zelfgenoegzaamheid en bijpassende vooroordelen', aldus Vogelaar, maakte de traditie waarin Sarraute schreef destijds onzichtbaar (28/8/1985). Liever dan als 'antiroman' leest Vogelaar dit proza als voortzetting van de modernistische traditie: een literaire zoektocht naar 'de innerlijke bewegingen van nog niet tot vaste uitdrukkingen gestolde bewustzijnsinhouden'. Haar 'schrijfmethode' gaat uit van 'wantrouwen ten aanzien van gevestigde ideeën' en tracht in de taal te achterhalen 'wat er aan niet-taal in het spreken meespeelt' (idem).

In het proza van de Oostenrijkse Ingeborg Bachmann herkent Vogelaar de sporen van Robert Musil. De verhalenbundel *Het dertigste jaar* leest hij 'als een impliciet kommentaar op Musils roman [*De man zonder eigenschappen*, S.V.]' (28/11/1984). Wanneer Vogelaar in Bachmanns verhalen 'simultane werelden' en 'een speelruimte van verdrongen mogelijkheden' opmerkt, is die interpretatie dan ook gekleurd door zijn verwerking van Musils 'utopische methode' (idem). Enkele jaren later recenseert Vogelaar een reeks theoretische beschouwingen van Bachmann over de verhouding tussen ethiek en esthetiek. 'Literaire vernieuwing', zo parafraseert hij Bachmanns poëtica, 'is geen vrijblijvende esthetische aangelegenheid maar het opdoen van een nieuwe, vaak pijnlijke ervaring' (6/2/1991). Die laatste opmerking markeert een tendens die zich in Vogelaars kritische praktijk rond het jaar 1990 aftekent: geregeld reflecteert de criticus op de ethische inzet van formeel experiment.

Een opvallende casus in dit opzicht is Georges Perec, aan wiens roman *W of de jeugdherinnering* Vogelaar in de zomer van 1991 liefst drie essays wijdt. De eerste bespreking fungeert als introductie van deze auteur – die 'in Nederland nagenoeg onbekend' is – aan de hand van de eerste van een reeks nieuwe vertalingen (17/7/1991). Een maand later herneemt de criticus de roman als 'boek van de maand' en gaat hij uitvoeriger in op de thematiek van herinnering en verdwijning in Perecs experimentele proza. De onderhavige roman typeert hij als 'een puzzel, met in het midden een gat' (21/8/1991). Dat hij in hetzelfde nummer nog een korte bespreking als 'kanttekening' aan zijn essay toevoegt, geeft aan dat deze auteur aan de kern van Vogelaars poëtica raakt.

De inzet van deze herhaalde beschouwing over Perec is de ethiek van het formele experiment: Vogelaar benadrukt 'hoe weinig vrijblijvend Perecs literaire spelletjes zijn' (21/8/1991). De formele procedés die Perec in zijn romans toepast – net als de andere auteurs rond Oulipo – interesseren Vogelaar immers enkel wanneer er iets 'op het spel staat' (idem), zoals in dit geval de traumatische herinnering aan de holocaust.

Een echo van deze bespiegeling weerklinkt in een recensie van Vladimir Nabokovs ‘laatste Russische roman’, *De gave* (26/8/1992). Vogelaar merkt op dat het proza van Nabokov hem doorgaans niet boeit: de ‘bewondering voor het technisch vuurwerk’ weegt niet op tegen het gevoel dat de formele virtuositeit triviaal en inhoudsloos blijft – ‘niet: waar gaat het over? maar: waar gaat het om? is het meer dan een spelletje?’ (idem) Aangezien in *De gave* echter de ironie ingezet wordt als ‘(esthetische) bescherming’ voor een ‘echte emotionele ervaring’, ontsnapt deze roman volgens de criticus aan vrijblijvendheid.

Aan de goede kant van de grens tussen ethisch en vrijblijvend plaatst Vogelaar ook het experimentele proza van de Argentijn Julio Cortázar, waaraan *Raster* in 1985 een nummer wijdde. In *Reis om de dag in tachtig werelden* waardeert de criticus Cortázars ‘openheid als methode’, die de auteur toelaat om op papier onvermoeibaar alternatieve werelden te creëren (13/3/1991). Die ‘ontvankelijke houding’ oftewel ‘verstrooidheid’ is het handelsmerk van de zogeheten ‘cronopio’, het door Cortázar bedachte mensentype dat de dwalende omweg verkiest boven de rechte lijn en liever verdwijnt in de ‘kieren’ van de werkelijkheid dan deze met classificerende ‘etiketten’ aan het oog te onttrekken (idem). Niet de filosoof met een vooropgesteld wereldbeeld, maar deze cronopio, die de andere wereld ervaart als ‘de meest werkelijke momenten’ van de gewone wereld, volgt de utopische methode die Vogelaar in de moderne literatuur zoekt (idem). In een samenleving waarin de politieke utopieën hun geloofwaardigheid hebben verloren, bestaat de utopische werkwijze immers in de verkenning van niet-gerealiseerde mogelijkheden.

Rond het jaar 1990 bespreekt Vogelaar naast Perec, Nabokov en Cortázar enkele iets jongere, contemporaine auteurs die doorgaans tot het internationale postmodernisme worden gerekend. Het valt op dat Vogelaar deze term niet hanteert en bovendien tussen deze auteurs een duidelijke scheidslijn aanbrengt.

Voor de Oostenrijker Christoph Ransmayr kan hij weinig sympathie opbrengen. De anachronistische historische collage *De laatste wereld* acht de criticus ‘een uiterst dubieuze enormiteit’, geworteld in modieus cultuurpessimisme (21/6/1989). De projectie van ‘de twintigste-eeuwse massamoord in het verleden’ reduceert de geschiedenis tot ‘de aloude geruststellende mythe’ van de eeuwige herhaling van hetzelfde (idem). Hoezeer Vogelaar het moderne vooruitgangsgeloof ook is gaan wantrouwen, deze mythe van ‘de eeuwigdurende kalender’ verwerpt hij als een reactionaire profetie. Ransmayrs debuut *De verschrikkingen van het ijs en de duisternis* stemt Vogelaar een jaar later niet milder: waar de roman ‘een duizelingwekkende compositie’ belooft, raakt de auteur niet verder dan ‘een keurig ingevuld schema’ vol ‘tweedehands’ gedachtegoed (7/3/1990). Ronduit belegen vindt de criticus de centrale poëticale kwestie: ‘het “probleem” van werkelijkheid en verbeelding [kan] mij zoetjesaan gestolen worden; in de literatuur ging het nooit om iets anders’ (idem)[4].

Het valt op dat Vogelaar aan het begin van de jaren tachtig een soortgelijke opmerking maakt naar aanleiding van Italo Calvino's canoniek postmoderne roman *Als op een winternacht een reiziger*. De toon is in deze passage echter veeleer didactisch dan geïrriteerd:

> Dit inzicht, dat al sinds jaar en dag in het wetenschappelijk denken gemeengoed is, is eveneens een van de belangrijkste drijfveren van meer dan een eeuw moderne literatuur: een afbeelding van de werkelijkheid is principieel onmogelijk. Sommigen laten dat zien door de verhalen in het honderd te laten lopen (…). Een andere benaderingswijze is die van schrijvers die de illusie van vanzelfsprekendheid vooral te lijf gaan in de taal zelf – Joyce is er een van (18/8/1982).

In het contemporaine proza ziet Vogelaar vooral vertegenwoordigers van die eerste, narratieve benadering, met wisselend genoegen. Vogelaars superlatieven aan het adres van Umberto Eco's *De slinger van Foucault* – 'een van de belangrijkste boeken van deze eeuw' – tonen aan dat de criticus postmoderne ironie en pastiche niet categorisch afwijst (4/10/1989). Toch hecht Vogelaar eraan het spook van de vrijblijvendheid te bezweren, door te benadrukken 'dat de ironie die Eco in zijn parodieën en pastiches hanteert allerminst een veilige distantie impliceert' (idem). Het postmoderne, encyclopedische proza van Eco verdient dan ook een plaats in Vogelaars traditie van het moderne, naast Cervantes – Eco's roman is 'de *Don Quichot* van het computertijdperk' (idem) – en Flaubert.

Het proza van Julian Barnes, dat zich zelfbewust in die traditie inschrijft, bekoort Vogelaar echter minder. *Een geschiedenis van de wereld in 10 ½ hoofdstuk* noemt hij denigrerend 'een opblaasbare roman, niet geschreven maar bedacht' (8/5/1991). Met zijn vermenging van geschiedenis en verhaal, en zijn spel met 'stijlen en genres' toont Barnes zich 'een geestige man' maar allerminst een schrijver (idem). Het precieze bezwaar tegen deze roman is niet duidelijk en dat is evenmin het geval in Vogelaars afwijzende bespreking van Barnes' *Flauberts papegaai*, een metafictionele roman die de criticus 'bij hernieuwde lezing op alle niveaus tegenvalt' (31/7/1985). De ergernis betreft onder meer Barnes' 'ironische stijl', die tegenover de 'sarkastische toon' in de citaten van Flaubert verbleekt tot 'slap (…) geklets' (idem). Op een meer principieel niveau richt Vogelaars kritiek zich op de status van tekstinterpretatie. Met veel ironie presenteert de roman een amateurlezer die in literatuur vooral levenslessen en zelfhulp zoekt, maar de ironie verhult – zo suggereert Vogelaar – dat Barnes een meer theoretische leeswijze afwijst.

Een bespreking van Italo Calvino's verhalenbundel *Onze voorouders* helpt wellicht de verschillen verklaren in Vogelaars waardering voor auteurs die ogenschijnlijk verwante metafictionele technieken hanteren. Calvino duidde de breuk in zijn schrijver-

schap, van een realistische naar een metafictionele schriftuur, als een reflectie van de 'verscheurdheid' die hij tijdens de Koude Oorlog ervoer en die hem zijn vertrouwen ontnam 'in een universele koherentie' (18/3/1987). Vogelaar interpreteert Calvino's experimentele proza dan ook liever als 'een nieuwe verzetsliteratuur' dan als een fantastische vlucht uit de werkelijkheid (idem). Het lijkt erop dat de criticus precies deze politieke en historische achtergrond van de metafictie in het postmoderne proza van Barnes mist.

Feit, fictie, kamp

Naar aanleiding van Ransmayrs debuut merkte Vogelaar geïrriteerd op: 'het "probleem" van werkelijkheid en verbeelding [kan] mij zoetjesaan gestolen worden' (7/3/1990). Dat impliceert echter niet dat hij zich om dit 'probleem' niet langer zou bekommeren. Integendeel, rond het jaar 1990 staat het centraal in zijn poëticale beschouwingen, hoewel hij het anders invult dan zijn postmoderne tijdgenoten. Hij kiest daarbij voor een ander primair corpus: liever dan aan postmoderne metafictie à la Ransmayr slijpt Vogelaar zijn kritische lens aan de literatuur over de Holocaust en over communistische terreur. Zoals eerder aangegeven past deze belangstelling voor kampliteratuur in Vogelaars reflectie over de maatschappelijke waarde en functie van literatuur en in zijn zoektocht naar contexten waarin literatuur een grote maatschappelijke waarde kan worden toegekend. Die context vindt hij in onderdrukkende politieke regimes en in extreme situaties als oorlog, gevangenschap en vernietiging. In dergelijke contexten kan literatuur haar ethische en politieke rol – die in het gecommercialiseerde, laatkapitalistische literaire veld is uitgehold – nog volop spelen.

De opvatting over werkelijkheid en verbeelding die Vogelaar aan de zogeheten kampliteratuur ontleent, verwoordt hij expliciet in een essay over de Joegoslaaf Danilo Kiš, geschreven enkele maanden na diens overlijden[5]. Om de geschiedenis van zijn door de nazi's uitgemoorde familie te schrijven gebruikt Kiš een methode die hij naar eigen zeggen van Borges heeft geleerd: 'de vermenging van feiten en fictie' (31/1/1990). Vogelaar laat echter niet na te wijzen op het 'kapitale verschil' tussen beide auteurs: 'wat bij Borges veelal een vrijblijvend spel bleef, wordt door Kiš gebruikt om de grote leugens van de geschiedenis onklaar te maken' (idem).

De spanning tussen werkelijkheid en verbeelding krijgt bij Kiš de ideologiekritische inzet die Vogelaar van literatuur verwacht. De vermenging van feit en fictie is in dit oeuvre immers veeleer middel dan doel: voor de verwerking van de oorlogsgeschiedenis – waarvan 'het totaalbeeld' onmogelijk gereconstrueerd kan worden – is literatuur nodig, en daarin is 'de verbeelding minstens even belangrijk (…) als herinneringen en documenten' (idem). Dankzij de verbeelding kan de schrijver zowel uit- als inzoomen, zowel de grotere historie als de persoonlijke beleving ervan weergeven,

zonder het specifieke van die beleving op te offeren aan het algemene van die historie. Wanneer hij het ‘gedachtenleven’ van zijn vader verbeeldt, bereikt Kiš paradoxaal genoeg ‘de grootst mogelijke objectiviteit in stijl en methode’ (idem).

Uit de talrijke beschouwingen die Vogelaar rond het jaar 1990 aan kampliteratuur wijdt, blijkt hoe centraal deze literatuur staat in zijn poëticale reflectie. Wanneer hij net na diens overlijden in 1987 het proza van Primo Levi leert kennen – eerst *Het periodiek systeem*, enkele maanden later *Is dit een mens* – dicht hij deze leeservaring een haast existentieel belang toe: Levi’s Auschwitz-roman heeft ‘de kracht om de lezer weer in literatuur te doen geloven’ (11/11/1987). Deze vitale kracht voor de lezer heeft dit proza omdat het schrijven voor de auteur een zaak van leven en dood was. ‘Een mens werd Levi pas weer toen hij zijn boek schreef’ (idem). Bovendien kan enkel ‘de literaire vorm’ deze regeneratie realiseren, aangezien de analyse en de verwerking van de ervaringen pas in de vormgeving plaatsvinden.

Een soortgelijk geloof in de literaire verbeelding spreekt uit Vogelaars eerste stuk over Levi, over *Het periodiek systeem*. In de literaire vormgeving, aldus de criticus, ‘bevrijdt [Levi] zichzelf (…) van het verleden’ (13/5/1987). Levi’s proza, benadrukt Vogelaar in een bespreking van *Het respijt*, ontleent zijn belang niet in eerste instantie aan de verbeelde werkelijkheid maar aan die verbeelding zelf: de ervaring krijgt slechts betekenis door ‘de herbeleving in het schrijven’ (21/9/1988). De vergelijking met Levi’s proza degradeert voor Vogelaar ‘veel boeken, hoe kunstig en virtuoos ook, [tot] vrijblijvende vakantielectuur’ (idem).

Niettemin suggereren twee stukken over fictioneel proza van Levi dat die verbeelde werkelijkheid een essentieel ingrediënt in diens proza is. Uit Levi’s verhalen concludeert Vogelaar ‘dat zijn fantasieën verbleken bij de werkelijkheid die hij in zijn autobiografische boeken zo subliem heeft weten te verwoorden’ (11/4/1990). Het belang en de kwaliteit van Levi’s werk schuilen dus noch uitsluitend in de authenticiteit van de ervaring, noch uitsluitend in de verbeelding van de schrijver, maar juist in de literaire vormgeving van die autobiografische werkelijkheid door middel van de verbeelding.

Naar aanleiding van Levi’s enige fictionele roman, *Zo niet nu, wanneer dan?*, stelt Vogelaar een fundamentele vraag: ‘zou *Is dit een mens* een even grote indruk op me gemaakt hebben als bekend was geweest dat Levi alles verzonnen of door anderen verteld gekregen had?’ (15/2/1989) De criticus lijkt te beseffen dat hij zich op glad poëticaal ijs begeeft – ‘de grens van de literaire fictie (…) een precair onderwerp, ik weet het’ – maar hij houdt vast aan het tekstexterne criterium van ‘de authenticiteit van het verhaalde’ (idem).

Drie jaar later denkt Vogelaar aan deze vraag terug, in een recensie van het levensverhaal van kampoverlevende Jakob Littner. Het verscheen in 1948 onder diens naam,

maar werd geschreven door een *ghostwriter*, Wolfgang Koeppen, aan wie het bij de heruitgave in 1992 werd toegeschreven. Dankzij Koeppens 'inlevings- en schrijfvermogen' doet dit gebrek aan authenticiteit echter 'niets aan de overtuigingskracht van deze geschiedenis af(…)' (8/4/1992). Het omgekeerde is het geval in *Herinnering aan de dood* van de Argentijn Miguel Bonasso. In deze roman verwerkt de auteur zijn ervaringen in een Argentijnse verzetsbeweging, maar die 'waarheidsgetrouwheid maakt van Bonasso's boek nog geen goede roman' (13/9/1989). Het literaire falen van de auteur heeft – ondanks de gruwel en de authenticiteit van de feiten – geleid tot 'levenloze want (in die vorm) al te bekende verhalen' (idem). Een soortgelijke kritiek uit Vogelaar aan het adres van Christoph Hein, van wie hij een roman over de DDR-dictatuur bespreekt. In literair opzicht weet Hein niet te overtuigen: zonder de 'politieke actualiteit' blijft van het boek 'literair niet veel meer over dan een uitgewerkt procedé' (25/4/1990).

In zijn verspreide recensies van romans over de kampen en over politieke terreur stelt Vogelaar fundamentele vragen over literatuur en werkelijkheid. Hierbij gaat het Vogelaar echter minder over de taalfilosofische inzet van het postmodernisme dan over de literaire autonomie. Het probleem van werkelijkheid en verbeelding is geen kwestie van epistemologie maar van autonomie. In een recensie van S. Dresdens studie *Vervolging, vernietiging, literatuur* heeft de criticus het nog over 'de schijntegenstelling tussen fictie en document of ooggetuigeverslag – alles wat geschreven is, is 'fictief', de rest is een kwestie van techniek' (9/10/1991). Een jaar later noemt hij 'het verschil tussen roman en documentair verslag' in het geval van kampliteratuur 'niet onbelangrijk' (25/3/1992).

In laatste instantie moet de schrijver het met literaire middelen waarmaken: aan de authenticiteit van de ervaringen kan een boek zijn belang niet ontlenen. Die authenticiteit is niettemin een cruciaal onderdeel van de literaire waarde: hoewel ze niet noodzakelijk is, verandert ze zowel de leeservaring als de leesverwachting. De waarde en de inzet van literatuur overschrijden bijgevolg de tekstinterne aspecten ervan.

Vertaler, criticus, lezer

Hoewel de recensies die Jacq Vogelaar in deze periode voor *De Groene Amsterdammer* schrijft zich doorgaans beperken tot een tekstinterne bespreking, last de criticus af en toe een opmerking in over het institutionele functioneren van de literatuur: over het boekbedrijf, de leescultuur en de rol van de literaire kritiek. Deze beschouwingen laten zich tevens lezen als reflecties pro domo, waarmee Vogelaar zijn eigen ethos als lezer en recensent construeert. Ik onderscheid ze van de poëticale uitspraken over het tekstinterne functioneren van de literatuur, die ik in de volgende paragrafen behandel.

Aangezien Vogelaar vanaf de jaren tachtig bijna uitsluitend vertaalde literatuur bespreekt, betreffen zijn institutionele opmerkingen doorgaans het vertaalbeleid van Nederlandse uitgeverijen en het belang van een secure kritische begeleiding van het geproduceerde aanbod. In een programmatisch essay over dit vertaalbeleid expliciteert Vogelaar de functie van vertalingen: zij creëren het internationale referentiekader dat voor de ontwikkeling van de literatuur in een relatief klein taalgebied levensnoodzakelijk is. In een 'obskurantistisch literair-kultureel klimaat' zoals het Nederlandse, aldus de criticus, kan enkel een actief en selectief vertaalbeleid zorgen voor de broodnodige confrontatie 'met opvattingen en werkmethoden die buiten de horizon van het gezond verstand liggen' (21/5/1986). Vervolgens is het de verantwoordelijkheid van de literaire kritiek om deze import te duiden en de Nederlandse literatuur 'in een internationale kontekst' te lezen en te beoordelen (21/5/1986).

In zijn institutionele reflectie profileert de criticus zich als een 'echte lezer' (1/2/1995), een term waarmee hij zich distantieert van het gros van het lezende publiek en van de uitgevers die zich nog louter naar de smaak van dat brede publiek richten. Vogelaar spreekt in naam van '[d]e regelmatige gebruiker, de verslaafde', een groep van 'regelmatige aanschaffers' die volgens hem in Nederland ongeveer tienduizend leden telt (idem). Deze veellezers worden in de huidige boekenmarkt overspoeld door een steeds toenemend aantal titels maar treffen een steeds kleiner deel van deze titels in de boekhandel aan. Ook in het buitenland zoekt de gespecialiseerde lezer vaak vruchteloos in de schappen: 'de flessehals van de boekhandel' is zelfs in Parijs 'zo smal (…) dat (…) je nauwelijks vindt wat er in principe kan zijn' (1/11/1989).

Behalve het lot van deze lezer lijkt Vogelaar zich het lot van de schrijver aan te trekken, die in deze context van 'titelvermenigvuldiging' (1/2/1995) nauwelijks nog een kans krijgt de weg naar het publiek te vinden. De serieuze criticus tracht zich tegen deze 'titelvermenigvuldiging' teweer te stellen. Sterker nog: de criticus is de 'hulp van buitenaf' zonder wie zovele vertaalde werken 'ongezien en dus ongelezen' op de boekenberg verdwijnen (27/11/1991). De verantwoorde recensent vormt een noodzakelijk tegenwicht voor het 'cynisme' en 'de onverschilligheid' van 'de boekenbranche' (27/11/1991).

Een dergelijk steuntje in de rug verdient bijvoorbeeld de roman *Uit de hel* van de Italiaanse auteur Giorgio Manganelli, een boek dat 'geen schijn van kans heeft' in een boekenmarkt die gedomineerd wordt door bestsellers en afgestemd is op de smaak van de grote massa 'gelegenheidslezers' (30/11/1988). '[H]oe maak je als bespreker je keuze uit de stroom van boeken die langskomt' (3/12/1997), vraagt Vogelaar zich af, waarna hij zijn keuze verantwoordt om bepaalde, vaak populaire titels niet te bespreken. Hij beklemtoont in dit opzicht 'het verschil tussen recensie en kritiek, tussen signaleren en bespreken' (idem) – het zal duidelijk zijn bij welke categorie hij zijn eigen werk indeelt – en wijst ter verdediging op de sturende rol die redacties spelen in de literaire kritiek.

Institutionele opmerkingen laat Vogelaar zich ook ontvallen in de occasionele beschouwingen over poëzie. Dat vertaalde poëzie überhaupt nog steeds verschijnt, daarover laat de criticus zijn verwondering graag blijken. 'Er wordt zelfs opmerkelijk veel poëzie vertaald', merkt hij op naar aanleiding van een bloemlezing van Franse poëzie (20/9/1989). Rein Bloems vertaling van Pierre Reverdy ontlokt hem deze observatie: 'Die serie integrale poeziëvertalingen mag op zich al een wonder worden genoemd, zeker in het licht van de commercialisering die de grote uitgeverijen meer en meer beheerst' (12/4/1995). In een algemene bijdrage over poëzievertalingen vergelijkt hij het Nederlandse taalgebied met het Franse en het Duitse. Daar worden '[d]ichtbundels (...) bijna uitsluitend door kleine uitgeverijen of in eigen beheer uitgegeven, en poëzievertalingen zijn er nog zeldzamer' (11/12/1996).

Deze positieve noot noopt Vogelaar echter tot een kritisch tegengeluid: de uitgaven zijn er dan wel, maar de lezers en de recensenten volgen niet. Mocht iedereen die poëzie schrijft ook poëzie kopen, zo merkt hij op, dan zou er een bloeiende markt voor het genre bestaan. Een bijkomend probleem is dat 'de kritiek en de boekhandel verstek laten gaan', waardoor veel waardevolle uitgaven voor het publiek onzichtbaar blijven (11/12/1996). Naar aanleiding van de genoemde bloemlezing moderne Franse poëzie distantieert Vogelaar zich van het gros van zijn collega's, dat dergelijke uitgaven volstrekt negeert. 'Tja, als dit soort uitgaven niet eens meer wordt gesignaleerd, louter informatief, dan is het allemaal werk voor niets' (9/4/1997). In dezelfde beweging vestigt hij hiermee de aandacht op zijn eigen kritische arbeid, die niet '[e]envoudig' (idem) is, en noodgedwongen tot een signalement beperkt blijft. Al deze institutionele en programmatische beschouwingen suggereren een criticus die zich in het literaire landschap meer en meer in het nauw gedreven voelt en zijn eigen werk geregeld tracht te legitimeren.

Als bouwstenen van deze legitimering en van de constructie van zijn *posture* als criticus kunnen ook Vogelaars uitspraken gelezen worden over andere professionele lezers en over de leeshouding die moderne literatuur vereist. Geregeld spreekt Vogelaar zich in de boekenrubriek uit over de kwaliteiten die een goede lezer bezit. Kees Fens geldt voor hem als een voorbeeldige lezer, omdat hij ondanks het gevaar van 'de routine' erin is geslaagd zijn 'ontvankelijkheid' en zijn 'onderscheidingsvermogen' te bewaren (13/3/1991). Openheid en bescheidenheid voor de tekst lijken de sleutel tot deze decennia volgehouden kritische arbeid: 'een gewillig oor voor wat in een tekst het eigen geluid is', oftewel de bereidheid van de lezer om 'zichzelf in een tekst te verplaatsen' (idem).

In een kort essay over Robert Musil wijst Vogelaar erop dat voor diens proza 'een leeshouding vereist [is] die volstrekt het tegendeel is van lekker weglezen' (19/10/1988). Om Musil te kunnen waarderen moet de lezer bereid zijn gedurende lange

tijd in de tekst te gaan 'wonen' en zo het 'ingewikkelde denkproces' te volgen dat zich in de tekst ontwikkelt. Twee jaar later herhaalt Vogelaar zijn pleidooi voor 'de grootst mogelijke concentratie' bij het lezen van Musil: 'het een onmogelijke eis noemen, is capituleren voor de instant-cultuur' (28/11/1990).

Over wetenschappelijke en theoretische benaderingen van literatuur heeft Vogelaar gemengde gevoelens. De Franse theoreticus Maurice Blanchot neemt hij in bescherming tegen de postmodernismekritiek die aan het einde van de jaren tachtig in Nederland de kop opsteekt. Blanchot weet volgens Vogelaar 'de quintessence van het werk dat hij leest te vatten' en tegelijk theoretische uitspraken over literatuur te doen (15/3/1989). In een essay over de Kafka-studie spreekt Vogelaar zijn bewondering uit voor het werk van Marthe Robert, die vanuit een psychoanalytisch perspectief de literaire techniek verbindt met historische en biografische elementen zonder aan de biografie 'de sleutel van een interpretatie te ontlenen' (25/11/1987)[6].

De verhouding tussen literatuur en theorie in Vogelaars poëtica is delicaat: een theoretische benadering kan de lezer behoeden voor een naïeve identificatie van auteur en tekst, of tekst en werkelijkheid, maar het gevaar bestaat steeds dat de theoretische leeswijze in de tekst nog slechts reflecties van theoretische begrippen ziet. In de Italiaan Roberto Calasso lijkt Vogelaar de ideale schrijvende lezer te hebben gevonden: diens essay *De bruiloft van Cadmus en Harmonia*, over 'het rationele potentieel van het mythische denken', typeert hij als 'superieur dilettantisme' in de traditie van Benjamin (20/11/1991). De essayistische vertelwijze steunt op een grote literaire en theoretische eruditie, maar de auteur schuwt 'begripsmatige termen en academische conventies' – 'alles is impliciet, in de vertelling gewikkeld' (idem).

Hoewel hij duidelijke ideeën heeft over de rol van de professionele lezer, maakt Vogelaar zich zorgen over de positie van die lezer in de cultuur. De commercialisering van het boekbedrijf gaat immers gepaard met een afnemende prestige van diens oordeel. In een programmatische bijdrage over de AKO-literatuurprijs hekelt Vogelaar de criteria die door de niet-professionele lezers gehanteerd worden om boeken te beoordelen en die door de professionele lezers worden overgenomen bij bijvoorbeeld de toekenning van literaire prijzen.

> Iedereen die het alfabet geleerd heeft, wordt geacht te kunnen lezen, ook literatuur en wel alle literatuur, en wanneer de lezer moeite met een boek mocht hebben, dan ligt dat domweg aan het boek – te moeilijk, te intellectueel, te dik, te saai. (…)
> Herkent de lezer zijn eigen wereld of generatie niet, dan ligt het aan het boek. Dat vind ik. Het raakte mij. Ik heb er niks mee. Ik kreeg het niet uit. Toevallig ben ik net zelf in Indonesië geweest, daarom prachtig...
> Natuurlijk, dat zijn de redenen waarom mensen een boek aanschaffen, of niet, of waarom ze het halverwege wegleggen, maar een literair oordeel

> kun je het moeilijk noemen, laat staan dat je op grond van hartekreten kunt vaststellen wat het beste literaire werk van een jaar is (26/10/1994).

Het is duidelijk dat Vogelaars positie als criticus en als schrijver hier in het geding is. Wanneer elke lezer bevoegd is om te oordelen, boet zijn eigen kritische arbeid aan belang in. Als schrijver van ‘moeilijke’ boeken heeft hij bovendien nood aan critici met een poëtica als de zijne om zijn werk onder de aandacht te brengen. Drie jaar eerder schreef Vogelaar nog met enige sympathie over de AKO-literatuurprijs, omdat het oordeel van de jury een tegenwicht leek te kunnen bieden voor het conservatisme van de literaire kritiek, die slechts het prestige van de gevestigde auteurs bestendigt. ‘De Nederlandse kritiek denkt in hiërarchieën en al sinds jaar en dag is de rangorde nauwelijks voor kritiek vatbaar.’ (18/4/1990) Van dit optimisme is in 1994 geen sprake meer.

Ik haal de uitspraak echter in de eerste plaats aan om te wijzen op de evaluatiecriteria die Vogelaar expliciet verwerpt. De leeshouding van de doorsnee lezer in een gecommercialiseerd veld, aldus Vogelaar, is affectief (‘het raakte mij’), mimetisch (‘de lezer [herkent] zijn eigen wereld’) en anti-intellectueel (‘te moeilijk’). In het vervolg van dit artikel bespreek ik de criteria die Vogelaar zelf gebruikt om over de kwaliteit van een boek te oordelen.

Vorm, ethiek, filosofie

In de eerste plaats hanteert Vogelaar vaak klassieke formele en structurele criteria die betrekking hebben op stijl en compositie. De roman *Meer* van Jean Echenoz serveert hij af met een citaat en een bijbehorende ‘examenopgave: hoeveel woorden kunnen in deze zin worden gemist?’ (5/6/1991). In dezelfde kroniek bespreekt Vogelaar *De velden van eer* van Jean Rouaud: die kan dan wel schrijven, maar zijn roman zit ‘nogal onevenwichtig in elkaar’ (idem). Vogelaars kritiek op de roman *Over de liefde en andere duivels* van Gabriel García Márquez luidt dat het belangrijkste structuurprincipe, de ‘retrograde methode’ waarbij het ene verhaal het andere oproept, niet goed werkt: ‘in dit geval [weet de auteur niet] te overtuigen dat elke voorgeschiedenis die hij ophaalt even noodzakelijk is’ (28/9/1994).[7]

Het valt op dat Vogelaar aan formele criteria geregeld een ethische lading geeft, vooral wanneer het oordeel negatief uitpakt. In romans die de holocaust als onderwerp nemen, bijvoorbeeld, hebben formele en stilistische keuzes doorgaans ethische consequenties, omdat ze een bepaalde houding tegenover het historische onderwerp belichamen. *De getatoeëerde vrouw* van Emily Prager acht de criticus een verwerpelijke roman, omdat de auteur allerhande politiek gevoelige thema’s ‘op een hoop gooit’ (16/4/1994) – de holocaust, aids, de vrijlating van Mandela et cetera – en

zodoende het historische inzicht veeleer vertroebelt dan verscherpt. 'Misschien is het satire, dan heb ik niets gezegd' (idem), begint Vogelaar hoopvol. Conclusie: 'Nee, het is bloedserieus en daarom zo erg' (idem). Enkele jaren later gebruikt hij in een bespreking van een holocaust-roman (titel en auteur ontbreken) nagenoeg hetzelfde argument: 'Het ligt er allemaal flink dik bovenop (…). Maar wat als dat effectbejag helemaal niet satirisch bedoeld is?' (22/4/1998)

Effectbejag en kitsch zijn ethisch geladen termen die Vogelaar herhaaldelijk inzet in beschouwingen over oorlogsliteratuur. *Het goud en de as* van Eliette Abécassis kwalificeert de criticus als 'je reinste kitsch, ongetwijfeld serieus bedoeld maar daarom des te erger' (9/12/1998). Het strenge oordeel wordt, zoals vaker bij Vogelaar, uitgelokt door het kritiekloze gebruik van pathos, sentiment en grote morele categorieën ('Het Absolute Kwaad'). Het essay *Het kwaad en de gedachteloosheid* van filosofe Jet Isarin typeert Vogelaar als 'Shoah-kitsch' en 'filosofische kitsch', omdat de formuleringen bol staan van sentiment en omdat de auteur 'praktisch elke zin [voorziet] van emotionele en morele kwalificaties' (8/3/1995).

Tegen dergelijke kitsch heeft Vogelaar ethische en politieke bezwaren, aangezien deze vorm van taalgebruik een heldere en kritische waarneming van de werkelijkheid in de weg staat en de deur opent voor geschiedvervalsing en ideologische manipulatie. Deze poëticale visie formuleert Vogelaar in zijn latere kritieken niet meer in de termen van de marxistische ideologiekritiek, waarbij literaire vormen opgevat worden als ideologische reflecties van sociaaleconomische omstandigheden. Vogelaars kritiek heeft een veeleer ethisch karakter gekregen en betreft de verantwoordelijkheid van de schrijver voor zijn taalgebruik.

Die ethische kritiek impliceert een allergie voor holle woorden: voor schrijvers met verkeerd begrepen filosofische ambities die de literatuur ondergeschikt maken aan nietszeggende abstracties of reductionistische schemata. De pluim op de hoed van Francis Ponge vat deze poëticale opvatting samen: wat filosofen als Sartre en Derrida 'in begrippen hullen', laat Ponge 'met woorden […] ruiken, zien en voelen' (12/2/1992). De criticus ergert zich aan literatuur die het specifieke opoffert aan het algemene en het historische aan het universele.

In een bespreking van de roman *Brieven der liefde* van de Poolse schrijfster Maria Nurowska distantieert Vogelaar zich van de neiging om in literatuur universele thema's op te sporen. 'Hoe universeler de onderwerpen die een roman behandelt, hoe belangrijker hij is, zo wil men het wel eens doen voorkomen' (7/12/1994). De kracht van Nurowska's schriftuur, aldus de criticus, is precies dat ze het specifieke van een historische situatie laat zien zonder dat op te blazen tot universele categorieën en zonder het existentiële te reduceren tot brede historische etiketten. Elders merkt Vogelaar betekenis vol op: 'Ik moet bekennen dat ik een klier in mijn hoofd heb die pavloviaans reageert op universele aanspraken' (10/4/1996).

Deze klier maakt overuren in Vogelaars bespreking van Milan Kundera's essaybundel *Verraden testamenten*. Deze Tsjechische auteur maakt zich volgens Vogelaar schuldig aan dezelfde 'reducerende interpretaties' die hij vele literatuurbeschouwers verwijt: hij is 'een ware meester (...) in het vereenvoudigen en schematiseren, in het goochelen met abstracte begrippen en het weglaten van wat niet in zijn grote schema's past' (15/2/1995). De literatuurgeschiedenis van de voorbije eeuwen deelt Kundera in enkele grote tijdvakken in en aan dat abstracte schema offert hij afwijkingen, nuances en tegengeluiden op. In zijn betoog, aldus Vogelaar, staan de conclusies al op voorhand vast, want die zitten ingebakken in de abstracte begrippen die de auteur hanteert. Kundera's debuutroman *De grap* besprak Vogelaar enkele jaren eerder nog lovend, maar ook in dat stuk merkt hij op dat Kundera in zijn latere werk 'personages en situaties' reduceert tot '"voorbeelden" van zijn visies en vaak hoogst dubieuze stellingen' (25/1/1989).

De succesroman van Michel Houellebecq, *Elementaire deeltjes*, wekt bij Vogelaar nog meer irritatie dan het werk van Kundera, waarmee hij het boek vergelijkt. 'Vergeleken met Houellebecq is Kundera bijna een toonbeeld van intellectuele en literaire zorgvuldigheid' (22/9/1999). Wat Vogelaar stoort bij Kundera is bij Houellebecq nog prominenter aanwezig: 'de hoogdravende ideeën, de grote woorden, de flipperkast van begrippen' (idem). Niet alleen reduceert Houellebecq literatuur tot een illustratie van 'zo algemeen mogelijke begrippen', bovendien zijn deze filosofische beweringen van een bedenkelijk niveau: een mix van maatschappelijk determinisme, moreel puritanisme en megalomane metafysica (idem). De roman hangt aaneen van 'ongefundeerde stellingen', zo vaag geformuleerd 'dat kritiek niet eens mogelijk is' (idem).

Over verschillende boeken van de Franse auteur Michel Tournier, *De meteoren*, *Een vlaag van bezieling* en *Ideeën en hun spiegelbeeld*, formuleert de criticus een soortgelijke bedenking: het irriteert hem dat Tournier zijn romans opzet als illustraties van abstracte filosofische ideeën en historische schema's. In eerstgenoemde roman lijkt het verhaal 'soms nog alleen maar een echo' van een 'universeler verhaal' met mythische dimensies (28/3/1990). De verwerking van filosofische abstracties kan weliswaar boeiend proza opleveren, maar enkel op voorwaarde dat de ideeën en schema's 'door het schrijven geabsorbeerd' worden en 'de tekst de abstracties [doet] vergeten' (6/4/1994). Tourniers romans voldoen vaak niet aan deze voorwaarde, aldus Vogelaar, omdat de auteur een te beperkte visie heeft op zijn materiaal. Terwijl Tournier de prozataal vooral ziet als een doorgeefluik voor ideeën, die ook met andere woorden zouden kunnen worden uitgedrukt, gaat Vogelaar ervan uit dat ideeën pas in en door de taal en het verhaal gecreëerd en gerealiseerd worden (9/10/1996).

Tegenover de filosofische invuloefeningen van Tournier staat een auteur als Miroslav Krleža, van wie Vogelaar *Kinderjaren in Agram* bespreekt. De Kroaat Krleža, een door Vogelaar zeer gewaardeerde modernist, vermengt verhaal en beschouwing, zonder

echter in rigide theoretische schema's te verzanden. Hoewel zijn proza belangwekkende cultuurhistorische analyses bevat, wordt 'het theoretische' aspect 'nooit rechtlijnig' (26/2/1997). Anders dan Tournier biedt Krleža 'geen filosofische verhandelingen over cultuur en politiek met het verhaal als illustratie' (idem). Een soortgelijke pluim steekt Vogelaar op de hoed van de Deen Peter Høeg, die in de verhalenbundel *Nachtvertellingen* 'de beheersing van de werkelijkheid' thematiseert zonder de indruk te wekken 'dat hij voor filosofische vragen een literaire verpakking heeft gezocht' (7/7/1993). Dat de verhalen zich niet laten samenvatten toont aan dat ze geen 'toegepaste filosofie' zijn (idem).

Literatuur die drijft op symboliek en 'diepere' betekenissen vindt evenmin genade in Vogelaars ogen. Wanneer de auteur te nadrukkelijk suggereert dat wat er staat *ook* en misschien zelf *vooral* iets anders betekent, haakt de recensent af. 'Het is allemaal knap symbolisch' (6/11/1996), merkt hij op in een stuk over de *De adelaar* van de Albanese auteur Ismail Kadare, en dat is allerminst als een compliment bedoeld. Allerlei cultuurhistorische motieven (zoals de Icarus-mythe) wekken de indruk dat achter het verhaal eigenlijk 'de werkelijke of de geheime geschiedenis van de mensheid' schuil gaat (idem).[8]

De roman *De stoetmeester* van de Zuid-Afrikaan Etienne van Heerden kan Vogelaar als analyse van de politieke ontwikkelingen in Zuid-Afrika zeker bekoren, en toch komt het boek tijdens de lectuur nooit echt tot leven. Vogelaars verklaring is typerend: 'Omdat er praktisch niets in de roman is dat niet belast en beladen is met betekenis, hetzij met aanvullende informatie hetzij met een symbolische lading' (10/5/1995). Wanneer alle personages, handelingen en motieven een bijkomende of symbolische betekenis moeten dragen, krijgt de tekst geen speelruimte om zich te ontwikkelen. Een soortgelijk bezwaar heeft Vogelaar tegen *Essay over de moeheid* van Peter Handke: ondanks diens voornemen om slechts 'beelden' zonder 'meningen' weer te geven, kent de auteur aan elke observatie betekenis toe, in 'windzuchtige worstzinnen' die alles opblazen 'tot een teken in een galmend universum' (27/2/1991). Voor 'dit type hogepriesterlijke schrijvers' heeft Vogelaar geduld noch sympathie (idem).

Geslaagde tegenvoorbeelden zijn *Een jaar alleen* van de Duitser Lothar Baier en *Steden* van de Vlaming Stefan Hertmans: beide werken thematiseren de vertroebeling van de blik door voorgevormde betekenissen. De protagonist in Baiers roman 'moet beginnen met eigen ogen te leren kijken' in plaats van de dingen en gebeurtenissen te zien 'zoals hij ze – gefilterd door beelden en voorbeelden – wenst te zien of krijgt voorgeschreven' (7/5/1997). De reisverhalen van Hertmans leest de criticus als 'een ontwenningskuur: een afleren van het kijken door een begripsmatige lens, een oefening in het kijken met het blote oog in plaats van met de verrekijker' (29/4/1998).

Dit is al sinds de jaren zestig de speerpunt van Vogelaars poëtica: de werkelijkheid is beladen met (ideologische) interpretaties en begrippen, en literatuur dient deze bloot te leggen en te ontrafelen en de lezer te dwingen de blik opnieuw scherp te stellen. Goede literatuur gaat in tegen de menselijke neiging om het specifieke te abstraheren tot het algemene en het verschillende te reduceren tot het gelijke[9]. Hoewel de criticus haar in de jaren tachtig en negentig niet langer in avant-gardistische en marxistische termen formuleert, blijft deze opvatting ook in deze periode onverminderd van kracht.

Politiek

Van de marxistisch geïnspireerde ideologiekritiek die Jacq Vogelaar in de jaren zeventig in *De Groene* beoefende, is twee decennia later geen sprake meer. In de jaren tachtig en negentig formuleert Vogelaar zijn poëtica niet meer in de politieke en sociaal-economische termen die hij in de jaren zeventig hanteerde. Al lang voor de val van de Muur was hij deze termen immers als tijdgebonden en wellicht overmoedige retoriek gaan beschouwen.

Dit wantrouwen ten opzichte van politieke en poëticale grootspraak verklaart wellicht ten dele de negatieve beschouwingen die hij wijdt aan de historische en de naoorlogse avant-garde. De vijandige toon in deze stukken kan verbazing wekken, aangezien Vogelaar in de literatuurgeschiedenis geldt als de voornaamste vertegenwoordiger van het experimentele 'andere proza', dat de avant-gardistische traditie uit het interbellum voortzet. De publicatie van *Apollinaire over kunst*, een bundeling van kunstkritische opstellen van de Franse avant-gardist Guillaume Apollinaire, ontlokt Vogelaar niettemin de vraag naar 'een alternatieve geschiedenis van die avant-garde-bewegingen' (18/3/1998). Die alternatieve geschiedenis zou moeten onderzoeken of de avant-gardistische literatuur op eigen benen kan staan, na aftrek van alle programmatische en polemische uitspraken die haar vergezelden.

Op de vraag 'wat de kunstwerken voorstellen los van alle frasen en fratsen' (idem) geeft Vogelaar zelf een vrij ontluisterend antwoord. Met name het surrealisme komt er bekaaid van af. De poëzie van Benjamin Péret, aldus Vogelaar, verraadt bovenal 'hoe gedateerd de experimenten met de vrije associatie van het automatische schrijven zijn: een vuurwerk van over elkaar buitelende beelden, en daarbij blijft het' (21/2/1996). De situationistische avant-garde uit de jaren vijftig en zestig moet het helemaal ontgelden. Een bloemlezing uit het werk van de situationisten 'illustreert heel goed hoe avantgarde-bewegingen eerst en vooral zijn bezweken onder hun eigen grootheidswaan' (11/5/1994). De autoritaire leuzen, de polariserende retoriek en de megalomane politieke ambities maken deze teksten voor Vogelaar onverteerbaar.[10]

In zijn kritieken uit deze periode formuleert Vogelaar zijn visie op literatuur en politiek vooral in defensieve termen: politiek schrijven veronderstelt in de eerste plaats ontsnappen aan een politiek programma en aan politieke retoriek. Omgekeerd begint een gewetensvolle politieke lectuur pas waar het politieke betoog eindigt. Zo heeft *De wonderdokter* van de Portugees Jorge de Sena ongetwijfeld een 'politieke strekking', aldus Vogelaar, '[m]aar zo'n lezing verdunt het verhaal te veel' (31/8/1994). De analyse legt pas bloot wat echt belangwekkend is aan de roman, ook in politiek opzicht, na aftrek van de strekking die je eraan zou kunnen toeschrijven.

Kenschetsend is de kritische beschouwing over *De vloek*, de roman die de Algerijnse auteur Rachid Mimouni schreef over de religieuze en politieke conflicten in zijn land. Volgens Vogelaar heeft Mimouni de literatuur opgeofferd aan de politiek: het verhaal dient als vehikel voor een complexe politieke geschiedenis en '[d]e taal is die van een traktaat' (30/4/1994). De roman heeft voor de criticus weliswaar een documentaire en informatieve waarde, de literaire waarde ervan is gering. 'De roman is interessant voor zover hij een aanvulling geeft op Mimouni's sombere essay over Algerije, maar dat is geen compliment voor de literaire schrijver' (idem). Deze opmerking is vernietigend: wanneer een literaire tekst zich laat parafraseren als een betoog – wanneer een literaire tekst zich überhaupt laat parafraseren – is hij voor Vogelaar mislukt.

Wanneer een auteur het recente politieke verleden of de maatschappelijke actualiteit in een roman verwerkt, balanceert hij of zij volgens Vogelaar op een slappe koord: het verhaal moet verankerd zijn in de politieke werkelijkheid om een realiteitseffect te genereren, maar mag niet overhellen naar een journalistiek feitenverslag. Vidosav Stevanovic vindt in *De sneeuw en de honden*, over de desintegratie van Joegoslavië, een goed evenwicht. Hij geeft '[a]an de ene kant (...) voldoende herkenningsmogelijkheden om het boek niet zomaar tot een roman over de oorlog te maken, aan de andere kant heeft hij de lokale feiten voldoende vervormd om de roman niet tot een aangekleed krantenbericht te reduceren' (7/9/1994).

Op de grootste instemming lijken auteurs te kunnen rekenen die zich ver weg houden van partijdige statements en zich op geen enkel standpunt laten vastpinnen. De positie van de Zuid-Afrikaanse schrijver J.M. Coetzee is in dit opzicht exemplarisch. In een autobiografisch essay legt hij uit waarom hij politieke kwesties in zijn werk bij voorkeur indirect behandelt: Coetzee 'heeft nooit ergens echt bijgehoord en had dus niets (geen partij, geen standpunt) om te verdedigen' (12/11/1997). De weigering om een expliciet standpunt in te nemen krijgt hier een veeleer existentieel dan ideologisch motief. In eigen land kon Coetzee hiervoor echter op weinig begrip rekenen, aangezien de literaire cultuur er sterk gepolitiseerd was. '[Z]ijn indirecte benadering kwam Coetzee op het verwijt van formalisme, escapisme, wereldvreemdheid te staan' (idem).

Dit betekent allerminst dat Vogelaar een apolitieke literatuur bepleit, al doet hij het tegendeel evenmin. Zijn toon is defensief, alsof hij auteurs tegen het verwijt van apo-

litiek schrijven ('formalisme') wil in bescherming nemen. Hij steunt bijvoorbeeld de Peruaanse auteur Mario Vargas Llosa in diens verzet tegen 'een al te enge politieke lectuur' (6/3/1996) van zijn roman *De geschiedenis van Alejandro Mayta*. Llosa had als schrijver meer belangstelling voor de invloed van ficties op maatschappelijke ontwikkelingen dan in de politieke feiten op zich. Tegen 'de desastreuze effecten van ideologische fictie (…) brengt Llosa zijn literaire fictie in het geweer, en uiteraard is ook dat politiek' (idem). Die laatste woorden hebben een legitimerend karakter en suggereren dat dit een betwist standpunt is dat verdediging behoeft.

De Duitse auteur Wolfgang Koeppen kan evenzeer Vogelaars goedkeuring wegdragen wanneer hij het etiket 'politiek auteur' afwijst. Hij deed dit immers niet omdat hij apolitieke literatuur wilde schrijven, maar 'omdat hij niet in termen van de politiek zelf beoordeeld wenste te worden' (23/4/1997). Koeppen plaatst zich dus op het standpunt van de literaire autonomie, wat betekent dat hij voor zijn werk elk nietliterair evaluatiecriterium afwijst, maar miskent daarmee de politieke relevantie van het schrijverschap niet. 'Dat is principieel iets anders dan niets met de politiek te maken willen hebben' (23/4/1997).

Het valt op dat Vogelaar in zijn recensierubriek een voorkeur aan de dag legt voor auteurs die werken in een gespannen politiek klimaat, in een maatschappelijke context waarin ideologische tegenstellingen (nog) een reële impact op het leven en de cultuur hebben. Deze voorkeur drijft hem vaak in de armen van Oost-Europese of Latijns-Amerikaanse schrijvers, die in de naoorlogse periode te kampen hadden met dictatoriale regimes en met de bijbehorende ideologische eisen die aan schrijvers en kunstenaars gesteld worden – hetzij vanuit het politieke regime, hetzij vanuit het verzet ertegen. Enigszins kort door de bocht: de Koude Oorlog is zijn favoriete vaarwater, omdat daarin de buitenstaanderspositie als het meest legitieme politieke standpunt kon verdedigd worden.

Nog tijdens de Koude Oorlog leest Vogelaar met bewondering het in eigen land verboden werk van de Hongaarse dissident György Konrád. In een bespreking van diens roman *Tuinfeest* vergelijkt hij Konrád met de Joegoslavische schrijver Danilo Kiš: beide behoren tot zijn 'belangrijkste literaire ontdekkingen van de afgelopen jaren' (22/3/1989). Drie jaar eerder had Konráds roman *De medeplichtingen* al indruk gemaakt op Vogelaar, niet alleen vanwege de genuanceerde ethische en politieke beschouwingen maar ook vanwege 'de omstandigheden waarin Konrád het boek heeft geschreven' (26/11/1986). Konráds sociale positie als intellectueel in een dictatuur geeft zijn zelfverklaarde 'antipolitieke' houding – 'verzet tegen inmenging van de politiek in aangelegenheden waar ze niets te zoeken heeft' (idem) – een bijzondere urgentie die Vogelaar bijzonder fascineert. De criticus waakt er echter voor Konrád en andere auteurs uit communistisch Centraal-Europa niet tot hun politieke positie te reduceren: hun werk moet gezien worden als 'voortzetting van (…) de generatie

van Musil, Broch, Kafka, Schulz, Krleža, Canetti' (idem) – auteurs aan wie Vogelaar in zijn boekenrubriek herhaaldelijk aandacht heeft besteed.

Waren Konrád en Kiš Vogelaars ontdekkingen van de tweede helft van de jaren tachtig, in 1990 herontdekt de criticus een vergeten schrijver uit de beginjaren van de Sovjet-Unie, Andrej Platonov[11]. In een 'stuk van superlatieven' over Platonov gaat Vogelaars modernistische poëtica naadloos over in zijn ontluikende fascinatie voor literatuur uit totalitaire regimes (21/3/1990). Het proza van Platonov uit de jaren twintig en dertig is voor Vogelaar literatuur op het scherpst van de snee: in een levensbedreigende situatie van onderdrukking slaagt de auteur er immers in 'het totalitaire systeem van taalregulering' te ontregelen 'met de middelen van diezelfde taal' (idem). Hij weigert voor dit proza termen als ironie of parodie te gebruiken, aangezien Platonov – die even oprecht in het communisme geloofde als hij de dictatoriale uitwerking ervan verafschuwde – zich 'het gerieflijke van een ironische distantie' kon noch wilde veroorloven (idem).

In de contemporaine Europese literatuur interesseert die uit de uiteengevallen socialistische republiek Joegoslavië hem. Met name de maatschappelijke positie van de 'ex-Joego-schrijver' (15/2/1995) fascineert hem, zoals blijkt uit de beschouwing die hij wijdt aan de Kroatische schrijfster Dubravka Ugrešić. In een bundel 'antipolitieke essays' legt Ugrešić uit dat de politieke situatie in Kroatië het haar onmogelijk maakt zich met een bepaalde politieke strekking te identificeren, maar evenzeer om apolitiek aan de zijlijn te blijven staan. 'De politiek heeft haar gedwongen antipolitiek te worden, voorheen was zij eerder apolitiek' (idem). In een maatschappij die verzadigd is van een dominante (in dit geval een nationalistische) ideologie, is de antipolitieke houding bij uitstek een politieke houding. Echt spannend wordt het wanneer de 'ex-Joego-schrijver', die nooit iets anders dan totalitaire ideologie heeft gekend, in de westerse literaire wereld terecht komt, die na de val van de Muur postideologisch heet te zijn. Deze auteur wordt geconfronteerd met 'alle valkuilen die hij in zijn eigen culturele omgeving wist te ontlopen door zijn heilig recht op literaire autonomie te beschermen als zijn oogappel' (idem, Ugrešić geciteerd door Vogelaar).

Enkele maanden na de val van de Muur, in een essay naar aanleiding van Poetry International 1990, speculeerde Vogelaar al over de implicaties van deze omwenteling voor de Oost-Europese literatuur. De politieke onderdrukking maakte schrijvers 'tot het geweten van de natie'. De val van het communisme dreigt de rol van deze schrijvers 'even vrijblijvend en lachwekkend' te maken 'als die van schrijvers in de consumptiemaatschappij' (13/6/1990).

Vogelaar laat op het hierboven aangehaalde citaat van Ugrešić een laconieke opmerking volgen: 'Zoiets pleegt men ook wel eens de ironie van het lot of van de geschiedenis te noemen' (15/2/1995). De westerse samenleving die Ugrešić vrijheid en autonomie belooft, reduceert haar schrijverschap immers tot journalistiek, en haar

literaire werk tot commentaar op de politieke actualiteit in de Balkan. Het lijkt er op dat deze analyse Vogelaar uit het hart gegrepen is: hij is immers zelf een auteur die zich in politiek woelige tijden kon engageren door literaire autonomie op te eisen – tegen de druk van commercialisering en communistische dogmatiek in – en nog tijdens zijn literaire carrière door de geschiedenis wordt ingehaald. De maatschappelijke rol van de schrijver in een consumptiemaatschappij acht hij immers gereduceerd tot het leveren van handelswaar voor de markt van modes en meningen.

De val van het communisme noopt ook de West-Europese auteur tot een poëticale heroriëntatie. Deze denkoefening, die Vogelaar leidt in de richting van de kampliteratuur, tekent zich in deze periode af in Vogelaars bijdragen aan *De Groene Amsterdammer*. Daarin schuilt hun literair-historische belang: zij documenteren de ontwikkeling van een auteur die afscheid neemt van de avant-gardistische en (neo)marxistische legitimering van het experiment en tegen de keer van de geschiedenis in voor de moderne literatuur een inzet zoekt.

Tot slot

In zijn recensies voor *De Groene Amsterdammer* in de jaren tachtig en negentig verschijnt Jacq Vogelaar als een criticus die de Nederlandstalige literatuur definitief de rug heeft toegekeerd en zich nog slechts sporadisch kritisch uitlaat over het literaire bedrijf in zijn eigen taalgebied. Dat literaire bedrijf heeft in zijn ogen, enkele uitzonderingen daargelaten, nog louter commerciële oogmerken en biedt weinig ruimte voor de literaire cultuur die hij al enkele decennia belichaamt en verdedigt. Uit programmatische uitspraken blijkt dat hij als lezer en als criticus zelfbewust vanuit de marge van het literaire veld opereert en niet de illusie koestert die marge nog te zullen verlaten.

Als zelfverklaarde 'echte lezer' richt Vogelaar de blik dan maar naar het buitenland. In de jaren tachtig maakt hij dankbaar gebruik van de ruimte die *De Groene Amsterdammer* biedt voor uitvoerige, diepgravende essays over canonieke moderne auteurs. De beschouwingen die hij wijdt aan auteurs als Joyce, Flaubert en Beckett laten hem toe om zijn avant-gardistische poëtica uit het vorige decennium om te buigen tot een modernistische visie op literaire vernieuwing, geworteld in het conflict tussen de taal en de ervaring van sprakeloosheid. Deze traditie van het moderne bouwt Vogelaar vervolgens verder uit met contemporaine auteurs, waarbij hij vooral de ethische inzet van de formele vernieuwing hanteert als criterium om het kaf van het koren te scheiden.

Aan het einde van de Koude Oorlog verschuift Vogelaars blik naar literatuur geschreven in gebieden beheerst door de politieke conflicten en ideologische tegenstellingen die in West-Europa naar de achtergrond zijn verdwenen. Zijn selectie van vertaalde

werken verraadt een voorkeur voor literatuur uit Oost-Europa en Latijns-Amerika, waarin de maatschappelijke realiteit van oorlog, dictatuur en politiek verzet een bepalende rol speelt. Hoewel elke uitspraak hierover speculatief is, lijkt het alsof Vogelaar in deze vertaalde werken een poëticaal en politiek perspectief zoekt – het perspectief op een poëticaal debat en tegelijk een ideologisch conflict – dat in het Nederlandse literaire veld niet meer te vinden is.

Alle beschouwingen die ik voor deze bijdrage heb bestudeerd, laten een leidende poëticale opvatting in Vogelaars kritische arbeid zien: het wantrouwen ten opzichte van reductionistische schema's en ten opzichte van de voorgevormde betekenissen waarmee het taalgebruik en de waarneming zijn belast. De 'revolusie van het oog en het oor' (Vogelaar 1967, 155) die Vogelaar in 1967 afkondigde, is drie decennia later allerminst voorbijgestreefd.

Literatuur

Meizoz 2011
J. Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève, Slatkine Érudition, 2011.

Offermans 2014
C. Offermans, 'Een repeterende breuk,' in: *De Groene Amsterdammer*, 8/1/2014.

Op de Beek 2013
E. Op de Beek, *Een literair fenomeen van de eerste orde. Evaluaties in de Nederlandse literaire dagbladkritiek, 1955-2005: een kwantitatieve en kwalitatieve analyse*. Nijmegen, Radboud Universiteit Nijmegen, 2013.

Pruis 2014
M. Pruis, 'De lagen en de kern,' in: *De Groene Amsterdammer*, 8/1/2014.

Vitse 2014a
S. Vitse, 'En als het nou geen satire is?', in: *Vooys*, 32 (4), 2014, pp. 41-53.

Vitse 2014b
S. Vitse, 'Polet en Vogelaar na Ander Proza', in: M. Sergier & S. Vanasten (red.), *Over literaire kritiek gesproken. Het boek Hugo*. Brussel, Presses de l'Université Saint-Louis-Bruxelles, 2014, 135-150.

Vitse 2015
S. Vitse, 'De utopische methode. De poëticale positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig', in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

Vogelaar 1967
J.F. Vogelaar, *Vijand gevraagd*. Amsterdam, Meulenhoff, 1967.

Vogelaar 1982a
J. Vogelaar, 'Zondeval. Van orthografie naar pornografie', in: *De Groene Amsterdammer*, 4/8/1982.

Vogelaar 1982b
J. Vogelaar, 'Spelen met de werkelijkheid en de illusie van de vanzelfsprekendheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 18/8/1982.

Vogelaar 1984a
J. Vogelaar, 'Zoeken naar de "andere toestand"', in: *De Groene Amsterdammer*, 15/2/1984.

Vogelaar 1984b
J. Vogelaar, 'Leven door te schrijven', in: *De Groene Amsterdammer*, 9/5/1984.

Vogelaar 1984c
J. Vogelaar, 'De demonen van de vrijheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 3/10/1984.

Vogelaar 1984d
J. Vogelaar, 'De hellevaart van Geoffrey Firmin', in: *De Groene Amsterdammer*, 7/11/1984.

Vogelaar 1984e
J. Vogelaar, 'Het verlangen naar een blanko wereld. Verhalen van Ingebord Bachmann', in: *De Groene Amsterdammer*, 28/11/1984.

Vogelaar 1985a
J. Vogelaar, 'Het dubbelleven van een evenwichtskunstenaar. Kafka's dagboeken en zijn schrijverschap', in: *De Groene Amsterdammer*, 6/3/1985.

Vogelaar 1985b
J. Vogelaar, 'Hoe sarkasme ironie overvleugelt', in: *De Groene Amsterdammer*, 31/7/1985.

Vogelaar 1985c
J. Vogelaar, 'De leugen tot kunst verheffen', in: *De Groene Amsterdammer*, 28/8/1985.

Vogelaar 1985d
J. Vogelaar, 'De Ideeën-wereld van Don Quichot', in: *De Groene Amsterdammer*, 23/10/1985.

Vogelaar 1986a
J. Vogelaar, 'Het ononderbroken rijzen en dalen en rijzen, altijd weer. Virginia Woolf en de ware aard van het menselijk leven', in: *De Groene Amsterdammer*, 12/2/1986.

Vogelaar 1986b
J. Vogelaar, 'Nieuwsgierigheid is een schaars artikel. Het vertaalbeleid der Nederlandse uitgeverijen', in: *De Groene Amsterdammer*, 21/5/1986.

Vogelaar 1986c
J. Vogelaar, 'En plotseling doemt er onder de woorden een gapend gat op', in: *De Groene Amsterdammer*, 9/7/1986.

Vogelaar 1986d
J. Vogelaar, 'Dagboek van een spelbreker', in: *De Groene Amsterdammer*, 19/11/1986.

Vogelaar 1986e
J. Vogelaar, '"Ik heb me ontdaan van mijn leugens, mijn waarheden heb ik nog niet gevonden". György Konrád, schrijver zonder boeken', in: *De Groene Amsterdammer*, 26/11/1986.

Vogelaar 1987a
J. Vogelaar, 'Italo Calvino, eerkhoorntje van de pen', in: *De Groene Amsterdammer*, 18/3/1987.

Vogelaar 1987b
J. Vogelaar, 'Een overlevende voor wie het leven een ambacht is geworden', in: *De Groene Amsterdammer*, 13/5/1987.

Vogelaar 1987c
J. Vogelaar, 'Hij was een overlevende die zou sterven in termijnen', in: *De Groene Amsterdammer*, 11/11/1987.

Vogelaar 1987d
J. Vogelaar, 'De herovering van de verloren realiteit. Franz Kafka', in: *De Groene Amsterdammer*, 25/11/1987.

Vogelaar 1988a
J. Vogelaar, 'Bewonderen is een kunst. Essays van Joseph Brodsky', in: *De Groene Amsterdammer*, 10/2/1988.

Vogelaar 1988b
J. Vogelaar, 'De heroïek van Flauberts personages. Het wonderbaarlijke en gevaarlijke vermogen tot illusies', in: *De Groene Amsterdammer*, 27/4/1988.

Vogelaar 1988c
J. Vogelaar, '"Zichzelf verliezen is een gevaarlijke manier om zichzelf te vinden". De genadige zwakheid van Clarice Lispector', in: *De Groene Amsterdammer*, 18/5/1988.

Vogelaar 1988d
J. Vogelaar, 'Het golvende leven van een onnozele pummel. Virginia Woolf vindt haar eigen geluid', in: *De Groene Amsterdammer*, 21/9/1988.

Vogelaar 1988e
J. Vogelaar, 'Een andere houding', in: *De Groene Amsterdammer*, 21/9/1988.

Vogelaar 1988f
J. Vogelaar, 'Liever de hel van de levende literatuur, dan de hemel der klassieken', in: *De Groene Amsterdammer*, 19/10/1988.

Vogelaar 1988g
J. Vogelaar, 'Een boek om in te wonen', in: *De Groene Amsterdammer*, 19/10/1988.

Vogelaar 1988h
J. Vogelaar, 'Onbesproken boeken. Giorgio Manganelli's bericht uit de hel. Het leven in het hierbenoven', in: *De Groene Amsterdammer*, 30/11/1988.

Vogelaar 1988
J. Vogelaar, 'Sprakeloos', in: *De Groene Amsterdammer*, 16/12/1988.

VOGELAAR 1988I
J. Vogelaar, 'Het geheim van de boekenmarkt', in: *De Groene Amsterdammer*, 30/11/1988.

VOGELAAR 1989a
J. Vogelaar, 'Optimisme is opium', in: *De Groene Amsterdammer*, 25/1/1989.

VOGELAAR 1989b
J. Vogelaar, 'Herman Broch, schrijver tegen wil en dank', in: *De Groene Amsterdammer*, 1/2/1989.

VOGELAAR 1989c
J. Vogelaar, 'Mooi en zinnelijk', in: *De Groene Amsterdammer*, 8/2/1989.

VOGELAAR 1989d
J. Vogelaar, 'Een aristocratie van ongelukkigen', in: *De Groene Amsterdammer*, 15/2/1989.

VOGELAAR 1989e
J. Vogelaar, 'De Orfeus van Blanchot', in: *De Groene Amsterdammer*, 15/3/1989.

VOGELAAR 1989f
J. Vogelaar, 'Met een grafzerk als schrijftafel', in: *De Groene Amsterdammer*, 22/3/1989.

VOGELAAR 1989g
J. Vogelaar, 'Troostrijke spreuken voor de eeuwigdurende kalender', in: *De Groene Amsterdammer*, 21/6/1989.

VOGELAAR 1989h
J. Vogelaar, 'Feit, fictie en vergetelheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 13/9/1989.

VOGELAAR 1989i
J. Vogelaar, 'Ze wil niet ophoepelen', in: *De Groene Amsterdammer*, 20/9/1989.

VOGELAAR 1989j
J. Vogelaar, 'Paranoia in de vorm van een roman', in: *De Groene Amsterdammer*, 4/10/1989.

VOGELAAR 1989k
J. Vogelaar, 'Italiaanse boeken zoek', in: *De Groene Amsterdammer*, 1/11/1989.

VOGELAAR 1989l
J. Vogelaar, 'Danilo Kiš (1935-1989)', in: *De Groene Amsterdammer*, 8/11/1989.

VOGELAAR 1990a
J. Vogelaar, 'Zoon schrijft vader. De telescopische geschiedschrijving van Danilo Kiš', in: *De Groene Amsterdammer*, 31/1/1990.

VOGELAAR 1990b
J. Vogelaar, 'Het ijskoude debuut van Ransmayr', in: *De Groene Amsterdammer*, 7/3/1990.

VOGELAAR 1990c
J. Vogelaar, 'Andrej Platonov, ingenieur van de ziel', in: *De Groene Amsterdammer*, 21/3/1990.

Vogelaar 1990d
J. Vogelaar, ‘Kosmische tweeling’, in: *De Groene Amsterdammer*, 28/3/1990.

Vogelaar 1990e
J. Vogelaar, ‘Doorzichtige verhalen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 11/4/1990.

Vogelaar 1990f
J. Vogelaar, ‘Prijzenslag’, in: *De Groene Amsterdammer*, 18/4/1990.

Vogelaar 1990g
J. Vogelaar; ‘Onverschilligheid troef’, in *De Groene Amsterdammer*, 25/4/1990.

Vogelaar 1990h
J. Vogelaar, ‘Zo hoort het’, in: *De Groene Amsterdammer*, 2/5/1990.

Vogelaar 1990i
J. Vogelaar, ‘Poëzie in vacuüm’, in: *De Groene Amsterdammer*, 13/6/1990.

Vogelaar 1990j
J. Vogelaar, ‘Uit een andere tijd’, in: *De Groene Amsterdammer*, 28/11/1990.

Vogelaar 1991a
J. Vogelaar, ‘Grote vragen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 6/2/1991.

Vogelaar 1991b
J. Vogelaar, ‘En ook de hond blaft’, in: *De Groene Amsterdammer*, 27/2/1991.

Vogelaar 1991c
J. Vogelaar, ‘De werelden van Julio Cortázar. Zelfportret van een kameleon in tachtig spiegels’, in: *De Groene Amsterdammer*, 13/3/1991.

Vogelaar 1991d
J. Vogelaar, ‘Een ontvankelijke lezer’, in: *De Groene Amsterdammer*; 13/3/1991.

Vogelaar 1991e
J. Vogelaar, ‘In den beginne was er een ideetje’, in: *De Groene Amsterdammer*, 8/5/1991.

Vogelaar 1991f
J. Vogelaar, ‘Waai eens uit’, in: *De Groene Amsterdammer*, 18/05/1991.

Vogelaar 1991g
J. Vogelaar, ‘Dunne Franse literatuur’, in: *De Groene Amsterdammer*, 5/6/1991.

Vogelaar 1991h
J. Vogelaar, ‘Een verplaatste jeugd’, in: *De Groene Amsterdammer*, 17/7/1991.

Vogelaar 1991i
J. Vogelaar, ‘De schaduw van Perecs jeugdherinnering’, in: *De Groene Amsterdammer*, 21/8/1991.

Vogelaar 1991j
J. Vogelaar, ‘Het geheugen, niet de herinnering’, in: *De Groene Amsterdammer*, 21/8/1991.

Vogelaar 1991k
J. Vogelaar, ‘Het echte is elders’, in: *De Groene Amsterdammer*, 9/10/1991.

VOGELAAR 1991l
J. Vogelaar, ‘De bloedsomloop van de mythe’, in: *De Groene Amsterdammer*, 20/11/1991.

VOGELAAR 1991m
J. Vogelaar, ‘Tweede keus’, in: *De Groene Amsterdammer*, 27/11/1991.

VOGELAAR 1992a
J. Vogelaar, ‘Het ontstaan van de wereld volgens Ponge’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12/2/1992.

VOGELAAR 1992b
J. Vogelaar, ‘Klaas Vaak als prins der duisternis’, in: *De Groene Amsterdammer*, 19/2/1992.

VOGELAAR 1992c
J. Vogelaar, ‘Te rooskleurig’, in: *De Groene Amsterdammer*, 25/3/1992.

VOGELAAR 1992d
J. Vogelaar ‘Een getuige die er niet bij was’, in: *De Groene Amsterdammer*, 8/4/1992.

VOGELAAR 1992e
J. Vogelaar, ‘Facettenoog. De gave van het veelkantige denken’, in: *De Groene Amsterdammer*, 26/8/1992.

VOGELAAR 1993
J. Vogelaar, ‘De kunst van het liegen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 7/7/1993.

VOGELAAR 1994a
J. Vogelaar, ‘Er kan nog meer bij’, in: *De Groene Amsterdammer*, 16/2/1994.

VOGELAAR 1994b
J. Vogelaar, ‘Praatziekte taalcorpus in de snijzaal’, in: *De Groene Amsterdammer*, 2/3/1994.

VOGELAAR 1994c
J. Vogelaar, ‘Het kolenbrandersgeloof en de lafheid’, in: *De Groene Amsterdammer*, 30/3/1994.

VOGELAAR 1994d
J. Vogelaar, ‘Mallen om metafysica in te gieten’, in: *De Groene Amsterdammer*, 6/4/1994.

VOGELAAR 1994e
J. Vogelaar, ‘Verwarring op het kerkhof’, in: *De Groene Amsterdammer*, 13/4/1994.

VOGELAAR 1994f
J. Vogelaar, ‘Kunst en orders’, in: *De Groene Amsterdammer*, 11/5/1994.

VOGELAAR 1994g
J. Vogelaar, ‘De liefde van de duivel’, in: *De Groene Amsterdammer*, 31/8/1994.

VOGELAAR 1994h
J. Vogelaar, ‘Honds’, in: *De Groene Amsterdammer*, 7/9/1994.

VOGELAAR 1994i
J. Vogelaar, ‘De zoveelste’, in: *De Groene Amsterdammer*, 28/9/1994.

Vogelaar 1994j
J. Vogelaar, ‘De ako-wijsheid’, in: *De Groene Amsterdammer*, 26/10/1994.

Vogelaar 1994k
J. Vogelaar, ‘Het landschap is onschuldig’, in: *De Groene Amsterdammer*, 7/12/1994.

Vogelaar 1994l
J. Vogelaar, ‘Poolse tegenpolen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 7/12/1994.

Vogelaar 1995a
J. Vogelaar, ‘Meer eerbied voor de echte lezers!’, in: *De Groene Amsterdammer*, 1/2/1995.

Vogelaar 1995b
J. Vogelaar, ‘Kundera werkt aan zijn stamboom’, in: *De Groene Amsterdammer*, 15/2/1995.

Vogelaar 1995c
J. Vogelaar, ‘Satire met voetnoten’, in: *De Groene Amsterdammer*, 15/2/1995.

Vogelaar 1995d
J. Vogelaar, ‘Shoah-kitsch’, in: *De Groene Amsterdammer*, 8/3/1995.

Vogelaar 1995e
J. Vogelaar, ‘Gaten dichten in de werkelijkheid’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12/4/1995.

Vogelaar 1995f
J. Vogelaar, ‘Leerschool van het gevoel’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12/4/1995.

Vogelaar 1995g
J. Vogelaar, ‘Erfelijke demonen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 10/5/1995.

Vogelaar 1995h
J. Vogelaar, ‘Een adempauze op het slagveld’, in: *De Groene Amsterdammer*, 6/12/1995.

Vogelaar 1995i
J. Vogelaar, ‘Mensen, wat zijn dat?’, in: *De Groene Amsterdammer*, 13/12/1995.

Vogelaar 1996a
J. Vogelaar, ‘De doopceel van het surrealisme’, in: *De Groene Amsterdammer*, 21/2/1996.

Vogelaar 1996b
J. Vogelaar, ‘Llosa’s illusie’, in: *De Groene Amsterdammer*, 6/3/1996.

Vogelaar 1996c
J. Vogelaar, ‘In naam der wet’, in: *De Groene Amsterdammer*, 10/4/1996.

Vogelaar 1996d
J. Vogelaar, ‘Het licht van de verwondering’, in: *De Groene Amsterdammer*, 17/4/1996.

Vogelaar 1996e
J. Vogelaar, ‘Een ijdele spiegel van ideeën’, in: *De Groene Amsterdammer*, 9/10/1996.

Vogelaar 1996f
J. Vogelaar, ‘Waar straf is, moet schuld zijn’, in: *De Groene Amsterdammer*, 6/11/1996.

VOGELAAR 1996g
J. Vogelaar, 'Teveel dichters', in: *De Groene Amsterdammer*, 11/12/1996.

VOGELAAR 1997a
J. Vogelaar, 'Kinderjaren in een tussentijd', in: *De Groene Amsterdammer*, 26/2/1997.

VOGELAAR 1997b
J. Vogelaar, 'Franse wilde jaren', in: *De Groene Amsterdammer*, 9/4/1997.

VOGELAAR 1997c
J. Vogelaar, 'Aanpassing en verzet', in: *De Groene Amsterdammer*, 23/4/1997.

VOGELAAR 1997d
J. Vogelaar, 'Weggaan helpt niet', in: *De Groene Amsterdammer*, 7/5/1997.

VOGELAAR 1997e
J. Vogelaar, 'Eens en voor altijd misplaatst', in: *De Groene Amsterdammer*, 12/11/1997.

VOGELAAR 1997f
J. Vogelaar, 'Onbespreekbaar', in: *De Groene Amsterdammer*, 3/12/1997.

VOGELAAR 1998a
J. Vogelaar, 'Eenpersoons avant-garde', in: *De Groene Amsterdammer*, 18/3/1998.

VOGELAAR 1998b
J. Vogelaar, 'En als het nou geen satire is?', in: *De Groene Amsterdammer*, 22/4/1998.

VOGELAAR 1998c
J. Vogelaar, 'Reizen om thuis te komen', in: *De Groene Amsterdammer*, 29/4/1998.

VOGELAAR 1998d
J. Vogelaar, 'Beter echt dan namaak', in: *De Groene Amsterdammer*, 26/8/1998.

VOGELAAR 1998e
J. Vogelaar, 'Literaire thrillers', in: *De Groene Amsterdammer*, 9/12/1998.

VOGELAAR 1999
J. Vogelaar, 'Elementaire irritatie', in: *De Groene Amsterdammer*, 22/9/1999.

NOTEN

1. Dankzij het online-archief van *De Groene Amsterdammer* zijn alle beschouwingen van Vogelaar uit de periode 1994-2011 gedigitaliseerd. Ik ben daarnaast grote dank verschuldigd aan Maria van Leeuwen, voor de hulp bij het verzamelen van de niet-gedigitaliseerde stukken. Dit artikel bouwt voort op een eerder gepubliceerde analyse van de recensies die Vogelaar in de periode 1994-1998 in *De Groene Amsterdammer* publiceerde (Vitse 2014a).

2. Als onderzoek naar de zelfpresentatie van Vogelaar maakt dit artikel zelf deel uit van de auteurspresentatie, met name van de heteropresentatie, die volgens Meizoz evengoed bijdraagt aan het 'posture' van de auteur.

3. Zie Vitse 2014b en de bijdrage van Sander Bax elders in deze bundel.

4. Vijf jaar voor zijn eerste stuk over Ransmayr schrijft de recensent nog lovend over de manier waarop Graham Swift in *Waterland* de spanning tussen verhaal en geschiedenis uitwerkt. Zelfs de 'bijna mythische opvatting van een kringloop van de Geschiedenis' kan door de beugel indien ze overtuigend wordt vormgegeven (11/7/1984).

5. Vogelaar meldt het overlijden van Kiš in een essay *in memoriam*, waarin hij terugblikt op zijn kennismaking met het werk van deze auteur: 'zo'n leessensatie die je af en toe nodig hebt om aan alle literaire middelmaat en namaak geen hersenletsel over te houden' (8/11/1989).

6. De biografische studie *Kafka's liefdes* van N.N. Glatzer, daarentegen, bevalt Vogelaar 'in genen dele': 'wat gaat het ons aan wat Kafka wel of niet met vrouwen had?' (25/10/1989). Freuds interpretatie van Hoffmanns verhaal 'De zandman' typeert hij dan weer sarcastisch als 'een creatieve lezing (zoals je spreekt van creatieve boekhouding)' (19/2/1992).

7. Daniela Hodrova slaagt er dan weer in haar roman *Het Olsany-rijk* boeiend en consistent te houden 'door haar laconieke stijl en door de compositie van korte hoofdstukken, waarin ze telkens enkele figuren dichterbij haalt of de dingen voor zichzelf laat spreken' (13/4/1994).

8. *Het zwarte boek* van de Turk Orhan Pamuk, een auteur die Vogelaar graag met Kadare vergelijkt, heeft onder hetzelfde euvel te lijden: 'Het vervelende van deze op zich curieuze verhalen is dat ze tot in de kleinste details een symbolische betekenis hebben, en dat krijgt de lezer ingeprent, dubbel en dwars' (26/8/1998). In een roman die zelfbewust speelt met spiegelingen en nabootsingen zijn dubbele betekenissen niet ongebruikelijk, maar de gelaagdheid wordt zo overvloedig geëtaleerd dat het de lezer aan bewegingsvrijheid ontbreekt.

9. Een van de vele verdiensten van Fernando del Paso's roman *Palinurus van Mexico* is dan ook de aandacht die de Mexicaanse auteur, wars van abstractie en veralgemening, weet op te brengen 'voor verschillen, waarvoor vergelijking en vergelijkingen onontbeerlijk zijn' (2/3/1994). Deze focus op het specifieke en het onderscheid zou enkele jaren later de poëticale rode draad vormen in Vogelaars omvangrijke studie *Over kampliteratuur* (2006), waarvoor enkele van de hier besproken recensies beknopte voorstudies zijn.

10. Een combinatie van al deze kwalen ziet Vogelaar in *Tussen talen ontstaan* van Hélène Cixous, wier zogeheten écriture féminine met het surrealisme 'het misverstand' gemeen zou hebben 'dat spontane en niet door het bewuste denken gefilterde associaties op eigen kracht teksten voortbrengen' (18/5/1991). In het proza van Cixous leidt 'een onbegrensd geloof in woorden' veeleer tot 'echolalie' en 'delireren' dan tot de 'geheimzinnige helderheid' die Vogelaar bij de door Cixous bewonderde Clarice Lispector zo waardeert.

11. Twee jaar eerder besprak Vogelaar de essaybundel *Tussen niemand en iemand*, waarin Joseph Brodsky zijn landgenoot Platonov opneemt in 'een soort stamboom' van schrijvers die 'de staat (…) stuk voor stuk op een dood spoor heeft gezet' (10/2/1988).

Paarvormig onverenigbaar

J.F. Vogelaar en de *brut*-traditie

Arnout De Cleene

Het raakvlak tussen waanzin en literatuur is een terugkerend onderwerp in Jacq Firmin Vogelaars oeuvre. In de essaybundels *Oriëntaties* (1983) en *Terugschrijven* (1987), bijvoorbeeld, legt hij in meerdere teksten de vinger op die plaats. Het essay 'Woordspelingen over het toeval' (1987), over Raymond Roussels oeuvre, onderzoekt het verband tussen de gevalstudie die de psychiater Pierre Janet maakte van Roussel, en de talige, procedurele wereld die Roussel schiep. Roussel komt ook in 'De toren van babbel' (1987) aan bod, waar hij met andere 'taalgekken' als Jean-Pierre Brisset en Louis Wolfson vergeleken wordt, terwijl Vogelaar in 'Tegen interpretatie' (1987) de anagrammen en het getormenteerde leven van Unica Zürn onder de loep neemt. In 'Schrijven tegen de geestesziekte' (1983), over Thomas Bernhards *De Oorzaak*, wordt waanzin benoemd als een leidmotief in het boek – de personages zijn 'waanzinnigen' (50), Oostenrijk een 'krankzinnigengesticht' (51) – hoewel het Vogelaar vooral te doen is om de relatie van waanzin tot taal en taalhandelingen: Bernhard schrijft niet zozeer over waanzin, maar voert haar ten tonele, waardoor Vogelaar het boek, Bernhard citerend, samen kan vatten als 'een volledig doorgeïnstrumenteerde partituur waanzin' (52). In Vogelaars bespreking van *Fritz Kocher z'n opstellen* van Robert Walser ('Overaanpassing als ontsnapping', 1983), komt Walsers opname in een psychiatrische instelling ter sprake en verbindt Vogelaar de diagnose die hem te beurt viel met het marginale statuut van zijn teksten: 'Walser als psychies gestoorde – dit zou een indikatie voor het toenmalige onbegrip kunnen zijn – beantwoordde aan het beeld dat menigeen van zijn literaire werk had: onsamenhangend gezwets van een warhoofd' (1983, 80).

In Vogelaars kritieken komt waanzin nooit geïsoleerd voor, maar wordt hij besproken in relatie tot een veelheid aan andere aspecten – taalhandelingen, receptiegeschiedenis, semiotiek, enzovoort. Deze aspecten komen uitvoerig aan bod in Vogelaars meest uitgesproken behandeling van het onderwerp: de bloemlezing *Gestoorde teksten*, het vierentwintigste nummer van het tijdschrift in boekvorm *Raster*, dat in 1982 verschijnt en samengesteld werd door Vogelaar, en geheel gewijd is aan dat raakvlak tussen waanzin en literatuur. Die doorgedreven aandacht voor het onderwerp, gecombineerd met de taak die Vogelaar op zich neemt als bloemlezer, zorgt ervoor

dat hij zich geconfronteerd weet met enkele netelige kwesties, waarop hij een complex – soms verwarrend – antwoord geeft.

De titel *Gestoorde teksten* lezen we op de donkerblauwe cover, waarop ook een werk van de *art brut*-kunstenaar Oswald Tschirtner staat afgebeeld. Slaan we het nummer open, dan stuiten we op een pagina waar tekst en beeld door elkaar lopen – een werk van Adolf Wölfli, een ander canoniek *art brut*-kunstenaar. In het themanummer verzamelt Vogelaar teksten die hij 'gestoord' noemt, 'teksten die zich in het niemandsland tussen de institutionele literatuur en psychiatriese instituten ophouden' (1982a, 15). In de bloemlezing treffen we begeleidende teksten aan van Vogelaar zelf, (vertaalde) theoretische teksten van onder andere Gilles Deleuze en Michel Foucault, interviews met auteurs van gestoorde teksten en gestoorde teksten zelf – al dan niet afkomstig uit een psychiatrische context.

Vogelaar presenteert en bespreekt dit eclectische geheel van teksten, onderbouwd door opvattingen over wat 'gestoord', het literaire experiment, waanzin en geestesziekte zijn, en hoe ze zich tot elkaar verhouden.[1] Hij bouwt daarbij verder op bloemlezingen en studies uit andere taalgebieden, omdat in het Nederlandstalige gebied er volgens Vogelaar tot dan toe zo goed als geen aandacht geweest is voor dat onderwerp. De belangrijkste referentie op dit vlak is *Écrits bruts* (1979), een bloemlezing samengesteld door de Zwitserse kunsthistoricus Michel Thévoz, en diens begeleidende uiteenzetting *Le langage de la rupture* (1978), die enkele jaren voor *Gestoorde teksten* verschenen. In dit essay wil ik Vogelaars opvattingen over de relatie waanzin-literatuur toelichten door zijn bloemlezing te confronteren met de *brut*-traditie waaraan hij, door middel van Tschirtner en Wölfli, van meet af aan refereert. Vogelaar tracht een gebied in kaart te brengen – een 'niemandsland', een 'witte plek' – waarin de gestoorde teksten en het commentaar bij die teksten het beste kunnen gedijen. De gelijkenissen en verschillen met de roemruchte traditie van *art brut* en *écrits bruts* laten toe om de specificiteit van Vogelaars positie te verduidelijken, de constellatie die hij creëert tussen tekst, taal, literatuur en waanzin onder de loep te nemen, zijn tekstselectie- en presentatie te begrijpen vanuit deze opvattingen, en zodoende inzicht te geven in de poëtica die hij in *Gestoorde teksten* als bloemlezer uitdraagt en praktiseert. Die poëtica, zo wil ik aantonen, kan begrepen worden vanuit zowel de historiserende als de ontologische stelling die Michel Foucault uiteenzet in zijn essay 'La folie, l'absence d'œuvre' (1964) – een enigmatische tekst, die ook in het themanummer is opgenomen.

Spelbrekers

Wanneer Vogelaar het heeft over de relatie waanzin-literatuur, verkent hij vele, uiteenlopende aspecten en evalueert hij verschillende benaderingswijzen. De poëtica die hij daarbij als bloemlezer uitdraagt valt te ontleden door te bekijken hoe hij drie fun-

damentele elementen daarvan – de intentie van de auteurs, de institutionele context waarin de teksten gesitueerd zijn, en een specifieke tekstbenadering – in stelling brengt. Elk van deze drie aspecten resoneert in grote mate met inzichten uit de *brut*-traditie.

Onder de noemer *art brut* legde de Franse schilder Jean Dubuffet vanaf de jaren veertig een verzameling beeldend werk aan, die hij vooral verwierf in de archieven van psychiatrische instellingen. In verschillende publicaties verdedigde Dubuffet het belang van de *art brut* vurig, waarbij hij haar positioneerde tegen en verkoos boven de 'officiële' *art culturel* – de kunst die in musea aangetroffen wordt, zich inschrijft in en refereert aan de kunstgeschiedenis, een marktwaarde heeft, enzovoort.[2] In navolging en op aangeven van Dubuffet, stelde Michel Thévoz een tentoonstelling en bloemlezing samen, getiteld *Écrits bruts* (1979) – de tekstuele pendant van de *art brut*. Met *Le langage de la rupture* (1978) voorzag Thévoz zijn bloemlezing van een begeleidende studie. Thévoz definieert de *écrits bruts* op basis van Dubuffets definitie van de *art brut*:

> On peut retenir de cette définition [van de *art brut*, ADC] trois traits essentiels, directement applicables aux écrits bruts: les auteurs sont, socialement et mentalement, des marginaux; ils sont totalement étrangers à l'institution artistique ou culturelle et aux circuits de promotion et de diffusion des œuvres; ils réinventent à leur propre usage un mode d'écriture aussi peu que possible débiteur de la tradition ou des tendances en vigueur (1979, 5-6).

Thévoz plaatst de geschriften – het gaat om manuscripten – in een spanningsveld: ze zijn tegengesteld aan de literatuur (want ze staan los van elke traditie en van de institutionele literatuur), verzetten zich tegen de taal als normatief systeem, en verstoren semiotische principes. De brute productie toont '"la folie du signe". L'art brut fait chercher à la langue son autre' (Capt 2013, 20).

Vanuit deze definitie van de *écrits bruts* is het volgens Thévoz niet verwonderlijk dat één specifieke plaats het belangrijkste reservoir vormt waaruit hij als bloemlezer kan putten: 'S'étonnera-t-on, dans ces conditions, que la plupart de ces auteurs aient fait l'objet d'un internement psychiatrique?' (Thévoz 1979, 7). De samensteller van de bloemlezing hanteert een heldere logica: talige transgressie staat in de Westerse maatschappij gelijk met sociaal non-conformisme, wordt daarom bestempeld als een symptoom van geestesziekte, en leidt tot de internering van degene die de talige norm overschrijdt. 'Waanzin' of 'geestesziekte' hebben daarom in Thévoz' praktijk als bloemlezer een genuanceerd statuut:

> Pour ce qui nous concerne, nous avons pris le parti de congédier purement et simplement cette notion brumeuse de maladie mentale (ou de folie,

> démence, psychose, schizophrénie, etc.), qui donne pareillement prétexte aux réductions pathologiques et à la romantisation antipsychiatrique. En revanche, l'internement est un fait objectif, quels que soient ses motifs, et qu'on le juge ou non abusif – les auteurs dont il s'agit, en tout cas, l'ont tous vécu comme un abus. C'est la violence qui leur a été faite et leur révolte contre cette violence qui doivent seules être prises en compte comme les données réelles de leur situation. *C'est l'internement ou l'excommunication sociale, et non la folie, pensons-nous, qui constitue la condition spécifique d'une telle création d'écriture* (Thévoz 1979, 7-8, nadruk ADC).

Ondanks de kritische kijk op de psychiatrie en de internering, is het net deze psychiatrische context, en het (culturele en sociale) isolement die ze met zich meebrengt, die er voor zorgt dat de auteurs afgeschermd zijn van elke culturele invloed en dat ze vanuit een absolute (maar paradoxale) vrijheid hun eigen taal en schriftuur (verder) kunnen ontwikkelen. De enige intentie die de *écrivain brut* volgens Thévoz heeft, is het verstoren van literaire en communicatieve normen.[3] Zowel de psychiatrische als de literair-culturele context wordt tegenover de *écrits bruts* als antagonist gepositioneerd: de geschriften zijn geen literatuur, en hebben niets met geestesziekte of waanzin te maken. Het gevolg is dat, volgens Thévoz, een literatuurwetenschappelijk of -kritisch noch een psychiatrisch perspectief, adequaat is om deze teksten te benaderen. Thévoz creëert, kortom, een tekstverzameling die hij als een niche positioneert, en ijkt met de term *écrits bruts* een geheel van transgressieve teksten dat zich niet conformeert aan bestaande genres of normen (en begeleid wordt door een commentaar dat minstens even non-conformistisch wil zijn).[4]

Wanneer Vogelaars inleiding in *Gestoorde teksten* naast Thévoz' stellingen wordt gelegd, zijn de overeenkomsten overduidelijk. Het gaat Vogelaar (die expliciet naar Thévoz verwijst), net als de Zwitserse kunsthistoricus, om 'ruwe teksten' (1982a, 7), die van lezen een 'gevaarlijke bezigheid' (7) maken. De teksten die Vogelaar verzamelt, zijn 'fysieke taalhandelingen' (7), waarin ongewone verbindingen tussen tekst, taal, schrift, betekende en betekenaar ontstaan:

> wie zou denken met naïeve, onschuldige, nog ongevormde, spontane uitingen te maken te hebben, wordt gekonfronteerd met overbewuste, weloverwogen, subversieve geschriften. Het gaat bij gestoorde teksten om uitbraakpogingen uit taalkonventies – een opstand die tevens (...) een opstand tegen de maatschappij is; de schrijver ervan een spelbreker. – Hoe vrijblijvend is het schrijven? Het is deze vraag door de gestoorde tekst aan de literatuur gesteld die aan dit nummer ten grondslag ligt (7).[5]

De laatste twee zinnen uit het citaat zijn belangrijk: degene die de gestoorde tekst schrijft, noemt Vogelaar niet een gestoord auteur, maar een 'spelbreker'. De spelbre-

ker, zo benadrukt Vogelaar, is iemand die bewust de regels overtreedt en dus niet vergeleken of verward kan worden met andere 'marginale' kunstenaars, zoals de zondagsschilder of de naïeve kunstenaar. Evenmin kan zijn werk geassocieerd worden met de primitieve kunst en de kinderkunst.

Net als Thévoz stelt Vogelaar dat de biografische waanzin van de auteur onbelangrijk is: 'Of de schrijvers van deze teksten "gestoord" genoemd kunnen worden, is een vraag die niet alleen buiten de orde van dit nummer valt, maar ook verder volstrekt dubieus is' (7). Het zijn de *teksten* die (talig) gestoord zijn. Dat sommige teksten als literair en andere als pathologisch worden beschouwd, heeft niet zozeer te maken met de psychische gezondheid van de auteur, maar met de context waarin ze verschijnen: 'Een produkt wordt anders beoordeeld en krijgt een andere betekenis afhankelijk van de samenhang waarin de lezer het plaatst: psychiatries, antropologies, sociologies of kunsttheoreties' (11-12). De veranderende context is bepalend voor de classificatie van een tekst, en bijgevolg ook voor de betekenis die deze krijgt:

> De taal van iemand als Roussel was in het begin van deze eeuw alleen maar een waanzinnige taal – zoals door Janet, zijn psychiater, die geen flauw benul van de literaire betekenis ervan had, adekwaat werd geregistreerd; Ook Artaud is door psychiaters behandeld, maar dankzij het surrealisme (...) kon zijn werk (...) meer worden dan alleen maar een pathologiese rariteit. Buiten beschouwing gelaten in hoeverre de psychiese toestand van Roussel en Artaud bepalend is geweest voor hun werk, werpt deze verschuiving de belangrijke vraag op: hoe het mogelijk is dat een taalvorm in een bepaalde periode (...) als pathologies kan gelden en in een andere periode opgenomen kan worden in het literair discours? (Vogelaar 1982a, 14)

Niet de psyche van de auteur, maar de (publicatie)context geldt als de doorslaggevende factor die bepaalt of een tekst al dan niet als pathologisch wordt gelezen.

De meeste gestoorde teksten getuigen van een inventieve en experimentele omgang met taal, een creativiteit die, zo stelt Vogelaar net als Thévoz, het gevolg is van het communicatieve isolement waarin de auteur zich bevindt en van waaruit de tekst ontstaat. De spelbreker hanteert de taal tegen de taal, en creëert een taal in de taal: 'Taal wordt zowel objekt (van agressie, omdat ze als de taal van de vijand wordt beleefd) als instrument om een eigen systeem te ontwikkelen voor het zich toeëigenen van de wereld' (14). De teksten die een schizofrene patiënt schrijft, bijvoorbeeld, schermen zich af, tonen zich weigerachtig om te communiceren, maar 'één ding deelt hij met zijn tekstverstoring mee, dát zijn kommunikatie verstoord is' (9). Het verzet tegen de taal, met de taal, uit zich het duidelijkst in de teksten die Vogelaar in het derde deel van de bloemlezing verzamelt en bespreekt. Het gaat om een selectie 'logo-

fielen', een term die hij ontleent aan Michel Pierssens' studie *La tour de babil* (1976).[6] Iemand als Ir. P. Kuperus creëert een eigen taal, met eigenzinnige typografische kenmerken; Jean-Pierre Brisset onderzoekt de etymologische oorsprong van de Franse taal op idiosyncratische wijze; Louis Wolfson verzet zich, door middel van verschillende schrijfprocedures, tegen zijn Engelse moedertaal.[7] Het zijn 'taalgekken', die de 'normale taal' verbouwen (Vogelaar 1982a, 249).

De transgressie die voor Vogelaar centraal staat, is, kortom, een talige transgressie. De tekst verzet zich, zo stellen zowel Vogelaar als Thévoz, tegen taalnormen en -conventies en heeft op die manier een rebels karakter waaruit ook een maatschappijkritiek, en zelfs woede spreekt: de tekst is niet enkel gestoord – in de zin dat hij talige normen overschrijdt – maar ook verstoord – de normoverschrijding is niet vrijblijvend, maar komt voort uit een zekere agressie tegen en boosheid over die normen. De gestoorde/verstoorde tekst verzet zich 'tegen de taal als zodanig of de taal waardoor men zich verraden voelt, óf – als boemerangeffekt – tegen de schrijver zelf' (9). Dit zorgt ervoor dat gestoorde teksten vaak als 'onleesbaar' worden ervaren (1982a, 9).

Deze constatering – de gestoorde tekst is (principieel) onleesbaar – hangt voor Vogelaar samen met het gebrek aan aandacht dat gestoorde teksten historisch gezien kregen – Vogelaars *Raster*-nummer heeft, net als Thévoz' bloemlezing, een ontsluitend en emancipatorisch karakter.[8] De beperkte aandacht voor gestoorde teksten in de twintigste eeuw biedt bovendien geen aanknopingspunt voor Vogelaars praktijk als bloemlezer. Hij onderscheidt zijn benadering zowel van de psychiatrische literatuur (waarin de teksten gehanteerd werden als psychogrammen om een diagnose te ondersteunen), als van de beperkte literaire behandeling van de teksten. Vanwege het belang dat Vogelaar hecht aan het talige perspectief acht hij het noodzakelijk zijn verzameling teksten te benaderen vanuit een tekstuele, formalistische invalshoek. Hij motiveert het vanuit een institutioneel kader – 'aangezien *Raster* in de eerste plaats een literair tijdschrift is' (8). Die motivatie is niet zonder ironie. 'Literatuur' is immers een problematisch en netelig begrip in de context van *Gestoorde teksten*. De intentie om talige conventies te overschrijden staat centraal, in tegenstelling tot de intentie om literatuur te schrijven.

Dossier

Net als Thévoz bakent Vogelaar een gebied af waarin tekst en waanzin elkaar ontmoeten. Ze delen een fascinatie voor de ruwe geschriften die te vinden zijn in een psychiatrische context. Beiden waarderen deze teksten vanwege de taalverstoringen die erin gevonden worden, en de maatschappijkritische houding die deze met zich meebrengen. Beiden, tot slot, hoeden zich voor een al te clichématige, romantische benadering van waanzin, net zoals ze ook de recuperatie van deze marginale geschrif-

ten door de psychiatrie en de literatuur proberen te vermijden, waardoor ze hun commentaar bij die teksten ook expliciet buiten de geijkte disciplinaire kaders plaatsen.

Niettemin wijken de *écrits bruts* en de gestoorde teksten ook af van elkaar, en staan Thévoz en Vogelaar diametraal tegenover elkaar met betrekking tot een kwestie die voor beiden cruciaal is: de relatie tussen teksten afkomstig uit een psychiatrische context en modernistische, experimentele literatuur. Thévoz richt zich resoluut tegen alles wat naar literatuur ruikt, net zoals ook Dubuffet zijn *art brut* radicaal positioneerde tegenover *l'art culturel*. Zeker surrealistische experimenten met afwijkende schrifturen moeten het ontgelden:

> C'est inconcevable que les gens faisant profession de poésie – Breton ou autres – fassent usage de la même langue écrite que les secrétariats commerciaux ou les journaux – qui est à peu de chose près la même langue que celle des actes notariés ou des traités de médecine. Ils n'ont aucune chance de nous émouvoir dans cette langue-là (Dubuffet, geciteerd in Thévoz 1979, 11).

Thévoz weert in navolging van dat principe auteurs die in hun oeuvre zowel brute als niet-brute teksten schreven. Rabelais, Joyce, Carroll, Roussel en Artaud komen niet voor in Thévoz' tekstselectie omdat ze 'tweetalig' zijn: aan de ene kant ontregelen ze de taal en produceren ze een brute variant, maar aan de andere kant schrijven ze op andere plaatsen conform de taalnormen. Op die manier is hun brute taal een gratuite nabootsing:

> ils ont insisté sur leur propre bilinguisme: ils n'ont pas manqué d'attester par ailleurs leur maîtrise du langage 'normal', maintenant ainsi leurs créations idiomatiques dans un espace de fantaisie et de gratuité; ils entérinent en définitive l'opposition entre langue canonique et les idiotismes irresponsables (Thévoz 1979, 12-13).

Ook Vogelaar maakt een onderscheid tussen 'niet-literaire' gestoorde teksten (teksten van psychiatrische patiënten die buiten de literaire wereld ontstaan en circuleren) en 'literaire' gestoorde teksten (experimentele, modernistische, 'maniëristische' teksten):

> *[A]ls taalhandeling* [is] de echolalie van iemand die lijdt aan dementia praecox niet gelijk te stellen (...) aan bijv. konkrete poëzie. Wat betreft ontstaansproces en motivatie zijn er belangrijke verschillen, al is het alleen maar dit: dat er voor de geesteszieke geen ruimte is buiten de taal (er is geen metataal) zodat hij zich existentieel met zijn taal zal (moeten) vereenzelvigen (Vogelaar 1982a, 11).

Het verschil tussen de gestoorde tekst geschreven door de waanzinnige en de literaire gestoorde tekst 'is ongetwijfeld hierin gelegen, dat de schizofrene schrijver eerder uitvoerder is van primaire psychiese mechanismen (van verdichting en verschuiving), terwijl de literaire schrijver deze mechanismen (in meerdere of mindere mate) beheerst en als kunstmiddelen inzet waardoor een sekundaire bewerking ontstaat die, in principe althans, een grotere verstaanbaarheid mogelijk maakt' (12).

Ondanks dit fundamentele verschil, ziet Vogelaar vooral – en anders dan Thévoz – ook een grote gelijkenis: 'tussen teksten in de hedendaagse literatuur die in hun schrijfwijze en taalbehandeling op gespannen voet staan met de "normale" literatuur en "abnormale" taaluitingen van zogeheten schizofrenen en psychotici [bestaan] frappante overeenkomsten' (7). Twee teksten kunnen er, met andere woorden, vergelijkbaar uitzien, ook al verschilt het creatieve proces bij de literaire en niet-literaire (waanzinnige) auteur.

Hoewel een tekstuele benadering deze aspecten buiten beschouwing zou laten,[9] ijvert Vogelaar toch voorzichtig voor een vormelijke benadering van de gestoorde teksten. Literaire en niet-literaire gestoorde teksten kunnen immers op de lezer hetzelfde effect hebben: 'Het mag de kontekst niet doen vergeten, maar veroorlooft de lezer wel een tekst op zichzelf te bekijken en als gedicht te beschouwen' (11). Vogelaar stelt al in de eerste alinea van de inleiding dat de inzet en het gevaar van het taalspel van de gestoorde tekst liggen in het feit dat de veilige afstand die taal schept, verdwijnt door het letterlijk nemen van de taal. Dat taalspel van de gestoorde tekst vindt hij zowel in een psychiatrische als in een literaire context. Literaire en niet-literaire gestoorde teksten ontspringen alle aan een vergelijkbare rebelse houding ten opzichte van talige en maatschappelijke normen, en kunnen bijgevolg ook samen gebundeld en gelezen worden: 'Op zijn manier eigent de schrijver van écrits bruts zich een vrijheid van spreken (of zwijgen) toe die gelijkwaardig is aan de vrijheid die een schrijver in de literatuur krijgt toebedeeld' (14).[10] Met de naamkeuze – 'gestoorde *teksten*' – wil Vogelaar net de dichotomie literatuur en niet-literatuur ontwijken. Het verklaart waarom we zowel Antonin Artaud als Aimable Jayet (een vertaald fragment afkomstig uit Thévoz' bloemlezing), zowel Robert Walser als Ir. P. Kuperus, zowel onbekende psychiatrische patiënten, canonieke auteurs als 'tweetaligen' tegenkomen in *Gestoorde teksten*.[11]

Het belang dat Vogelaar hecht aan de tekstuele benadering, het problematiseren van de auteursbiografie, en de vaststelling dat de publicatiecontext bepaalt hoe een tekst gelezen wordt, krijgt een radicale toepassing in het tweede gedeelte van de bloemlezing ('Tekstverstoringen 2'), waarin Vogelaar inventief de theoretische problematisering van 'context', 'lezer' en 'auteur' in de praktijk brengt. In dit 'Dossier' verzamelt Vogelaar literaire en niet-literaire gestoorde tekstfragmenten, waarbij hij materiaal haalt uit zeer uiteenlopende contexten.[12] Het opvallendste aan dit eclectische geheel is dat Vogelaar de fragmenten initieel presenteert zonder de vermelding van de

auteur. De zesenzestig fragmenten volgen elkaar genummerd op. De contextualisering wordt letterlijk uitgesteld. Enkel in de eindnoten vinden we wie het fragment schreef en in welke context:

> Deze bloemlezing van literaire en niet-literaire fragmenten is beslist niet bedoeld als puzzel of quiz. De namen van de auteurs zijn in de noten achterin genoemd om de proef op de som te kunnen nemen, in hoeverre het van de verwachtingen van de lezer afhangt of een tekst voor pathologies wordt aangezien of niet (178).

In het 'Dossier' treffen we (zo leren ons de eindnoten) teksten van psychiatrische patiënten als Bert van der Meer en Adolf Wölfi alsook van anonieme patiënten. Veel van de teksten zijn afkomstig uit psychiatrische verhandelingen en handboeken of verzameld in inrichtingen zelf. Tussen deze teksten vinden we tegelijk ook materiaal van Antonin Artaud, Samuel Beckett, C.B. Vaandrager, James Joyce, August Strindberg, Vaslav Nijinski en Unica Zürn. Daarnaast zijn er ook teksten geschreven door kinderen en een enkele theoretische tekst opgenomen in het dossier. De gelijkenissen tussen de teksten zijn opvallend. Veelal gaat het om getuigenissen of brieven geschreven in de eerste persoon waarbij een afwijkende orthografie wordt gehanteerd en een associatieve logica te bespeuren is. Op deze manier zet Vogelaar zijn claim uit de inleiding kracht bij:

> [Er is] een homologie (in onderscheid tot analogie) tussen 'pathologiese' en 'maniëristiese' vormen van gestoorde kunst, ofte wel van een *gelijkheid in funktie* – waardoor het zwaartepunt in de interpretatie bij de lezer van de teksten komt te liggen. Tussen de teksten als zodanig kan een verregaande 'esthetiese gelijkenis' (...) bestaan, dat hoeft echter allerminst te betekenen dat de teksten op dezelfde 'werkelijkheid' betrekking hebben (1982a, 12).

Door alle contextuele informatie weg te laten (door tekst en auteur van elkaar los te koppelen), komt het interpretatieve proces op de voorgrond: het zijn de verwachtingen van de lezer die gethematiseerd worden. Het is de lezer die de gestoorde tekst als niet-literair of literair, als pathologisch of modernistisch leest.[13]

[37]

Dit poëticale standpunt keert ook elders in Vogelaars oeuvre terug, en met name in zijn fictionele werk. *Raadsels van het rund* (1978) is in dit opzicht belangwekkend. Zoals Anthony Mertens in *Sluiproutes & Dwaalwegen* (1991), zijn analyse van deze experimentele roman, aantoont, is het boek opgebouwd uit een veelheid aan inter-

tekstuele verwijzingen; James Joyce, bijvoorbeeld, maar ook de *art brut* en *écrits bruts* is – al dan niet geanonimiseerd – prominent aanwezig: 'teksten [worden] aangehaald die de grenzen van de communicatieve orde overschrijden, hetzij uit protest of afweer tegen de dwang die van de communicatieve orde uitgaat, hetzij als poging het betekenispotentieel dat in de taal verscholen ligt uit te breiden. *Raadsels van het rund* put uit het dossier van gestoorde teksten, de zogenaamde *art brut*' (1991, 126). De roman eindigt bijvoorbeeld met een stuk gewijd aan Heinrich Anton M. [Müller], net als Wölfli en Tschirtner ook een *art brut*-icoon, die niet alleen tekeningen en machines maakte, maar ook teksten schreef. Vogelaar citeert een verslag van een psychiater over Müller, geeft een biografische schets, en integreert een tekst van Müller zelf. Die laatste pagina's krijgen de veelbetekenende titel 'Een geestverwant' mee. Door het integreren van teksten geschreven door waanzinnige auteurs wordt, net als in *Gestoorde teksten*, de functionele gelijkenis van de literaire en niet-literaire gestoorde tekst beklemtoond.

Raadsels van het rund is bovendien op een tweede, en nog meer directe manier belangwekkend in de context van *Gestoorde teksten*. Want net zoals *Raadsels van het rund* 'put uit het dossier van de gestoorde teksten' (Mertens 1991, 126), put ook het 'Dossier' van *Gestoorde teksten* uit *Raadsels van het rund.* Te midden de geanonimiseerde tekstfragmenten in het 'Dossier' dat Vogelaar in het tweede gedeelte van *Gestoorde teksten* samenstelt (zie boven), staat onder het nummer [37] een fragment dat, door de aanwezige taalverstoringen, in eerste instantie naadloos aansluit bij de andere fragmenten:

> (...) Mens probeert mij eks kree menten via de gehoororganen te injekteren en wormen en spinsels en noemen dat zogenaamde ouderparen of onvoltooid gezin of vaderland. Dat probeert men er qualitate qua door te drukken of vroeg of laat te permokeren en mij in een krisis te traineren. Ik vraag u eenvoudig als ik ben: vergeet mij en vergeef mij niet, nu niet en nooitenimmer. Te is nooit te goed, gegroet ad libidum. uw broeders hoeder (Vogelaar 1982a, 204).

Bij het raadplegen van de eindnoot vindt de lezer de auteur van de tekst: '37. J.F. Vogelaar, *Raadsels van het rund*' (236).

Deze toewijzing van het fragment aan Vogelaar zelf, en aan zijn *Raadsels van het rund*, is echter dubbelzinnig. Mertens analyseert in *Sluiproutes & dwaalwegen* de (originele) aanwezigheid van dit fragment in *Raadsels van het rund*. Hij wijst op het feit dat het fragment niet van de hand van Vogelaar zelf is, maar een vertaald citaat is van een anonieme patiënt, wiens vertoog werd genoteerd in Albert Liebman en Max Edels psychiatrische studie *Die Sprache der Geisteskranken* uit 1903 naar taalstoornissen (en later ook werd besproken door Christian Enzensberger). Vogelaar vertaalde het citaat

niet alleen, maar bewerkte het ook minimaal: Vogelaar versterkte de grammaticale verstoring van het origineel, en verving enkele specifieke regionale verwijzingen door meer algemene termen (Mertens 1991, 161-162).[14] De teneur van het origineel en de bewerking blijft hetzelfde:

> Tenslotte is er van de stem van het ik geen sprake meer. De taalstoornis (...) breidt zich uit totdat de taal volledig gemechaniseerd lijkt, niet meer onder controle van het ik, maar aangedreven door iets van buiten af. Wat hier ontstaat is alleen nog maar iets dat lijkt op taal, op een communicatieve mededeling, waar de vertrouwde conventionele betekenissen geheel verloren zijn gegaan (Mertens 1991, 161).

De gestoorde tekst is hier opnieuw een 'verstoorde tekst': het overtreden van de talige normen gaat gepaard met een woede tegen die taal, maar evengoed tegen het sprekend of schrijvend subject, dat op de achtergrond verdwijnt.

Vogelaar vermeldt niet dat het gaat om een bewerkt citaat – het lijkt, zowel in *Raadsels van het rund* als wanneer het hernomen wordt in *Gestoorde teksten*, om een tekst van Vogelaar zelf te gaan. Dit zorgt voor een duizelingwekkend kluwen: Vogelaar integreert en bewerkt een tekst van een psychiatrische patiënt in zijn fictionele werk *Raadsels van het rund* (waarbij hij niet aangeeft dat het om een (bewerkt) citaat gaat), en herneemt dat (bewerkte) fragment in het 'Dossier' van *Gestoorde teksten*, waarbij hij het eerst anonimiseert, om het pas later, via de eindnoot, toe te wijzen aan zichzelf en *Raadsels van het rund* aan te geven als bron. Door dit complexe intertekstuele spel – zowel met het eigen oeuvre als met andermans teksten als materiaal – en de strategie van het anonimiseren die Vogelaar toepast, ontstaat een verwarring, die ertoe leidt dat de aanwezigheid van dit fragment meerdere interpretaties toelaat, en op die manier een effect heeft dat aansluit bij de poëtica die Vogelaar elders in *Gestoorde teksten* expliciet uiteenzet.

Vogelaar lijkt namelijk op die manier enerzijds zijn fictionele werk te kaderen binnen de tekstverstoringen die hij verzamelt: ook zijn werk is een taalspel dat communicatieve en literaire codes ontregelt en (op die manier) bekritiseert. Ook zijn primaire teksten zijn gestoord (en verstoord), en staan zowel in relatie tot literaire gestoorde teksten als die van Joyce en Beckett, als tot niet-literaire – psychiatrische – gestoorde teksten. Ook hij is een inwoner van het 'niemandsland' dat hij in kaart brengt, en zet een fragment uit het eigen literaire oeuvre in als een brug tussen de modernistische en psychiatrische teksten – zowel door de grens tussen zijn discours en dat van de anonieme patiënt uit Liebman en Edels studie te vervagen (op het niveau van het fragment), als door het fragment tussen andere tekstfragmenten van bijvoorbeeld Beckett of anonieme patiënten te plaatsen (op het niveau van het 'Dossier' en de bloemlezing).[15] Vogelaar intensifieert op deze manier de drie pijlers van zijn poëtica:

de context (hoe een literaire of psychiatrische context formeel vergelijkbare teksten kunnen opleveren, maar ook hoe de context waarin ze gepubliceerd worden bepalend is voor de manier waarop de teksten gelezen worden), de intentie (het belang van de intentie om normen te overschrijden), en de tekstuele benadering (die benadrukt wordt door het anonimiseren van de fragmenten).

Maar anderzijds kan de integratie van dit fragment ook anders gelezen worden. De impliciete claim is verstrekkend: de bloemlezer en inleider is tegelijk auteur van een gestoorde tekst. Het beschouwende commentaar waarmee Vogelaar *Gestoorde teksten* en de verschillende hoofdstukken en teksten inleidt, komt, door de aanwezigheid van fragment [37], in een ander licht te staan. Het metaniveau van waaruit een bloemlezer werkt, wordt zo geproblematiseerd. Vogelaar verkleint de afstand tussen het vertoog van de psychiatrische patiënt, het eigen fictionele werk, en zijn becommentariërende teksten.[16] Het geciteerde, geanonimiseerde, bewerkte fragment [37], dat zowel gelezen kan worden als van de hand van Vogelaar, als van de hand van een anonieme psychiatrische patiënt, en dat opgenomen is in *Raadsels van het rund* en *Gestoorde teksten*, functioneert op die manier als een intense vertaling van Vogelaars grensoverschrijdende poëtica wanneer het gaat om de relatie tussen waanzin en literatuur.

Niemandsland

De 'tweetaligheid' die voor Thévoz uit den boze is, wordt bij Vogelaar op een dubbele manier een centraal en doorslaggevend aspect. Ten eerste laat Vogelaar de gestoorde (psychiatrische) teksten en gestoorde (modernistische, 'tweetalige') teksten tot elkaar naderen door ze samen te bundelen en in de begeleidende teksten hun formele overeenkomsten te benadrukken. Ten tweede zet Vogelaar die claim kracht bij door ook zichzelf op te voeren als 'tweetalige': als bloemlezer/commentator én als schrijver van een gestoorde tekst. Hoewel beide anthologieën waanzinsliteratuur als uitgangspunt nemen, tonen de verschillen tussen beide bloemlezingen de uiteenlopende manieren waarop getracht wordt een legitiem gebied voor die teksten af te bakenen, onder andere door ze al dan niet in relatie te brengen met andere tekstcorpora. Met *Gestoorde teksten* toont Vogelaar zich schatplichtig aan het pionierswerk van Dubuffet en Thévoz, maar tegelijkertijd ook kritisch ten opzichte van die *brut*-traditie. Het isolement waarin Thévoz zijn *écrits bruts* plaatst, vinden we niet terug bij Vogelaar. Zo loopt hij vooruit op het relationeel denken van *art brut* (of outsiderkunst), dat pas vanaf de jaren negentig echt ingang zou vinden in de kunstwereld.

De positie die Vogelaar als bloemlezer inneemt, valt te begrijpen vanuit het institutionele kader van het literaire tijdschrift *Raster*, of vanuit zijn eigen literaire werken,

zoals *Raadsels van het rund*. Een andere manier om Vogelaars positionering te begrijpen, vinden we wanneer we de bloemlezing naast Michel Foucaults 'La folie, l'absence d'œuvre' leggen – een kort essay uit 1964 dat, vertaald door Vogelaar, opgenomen is in het *Raster*-nummer. Meer dan de andere theoretische teksten over waanzin en literatuur in *Gestoorde teksten* (Deleuze over Wolfson, Pierssens over de logofielen, Moyaert over figuurlijkheid...), is het deze tekst die aanknopingspunten biedt.

Foucaults essay – een doorwrocht en compact stuk – vangt aan met het roemruchte 'Misschien zal op zekere dag niemand meer goed weten wat waanzin ooit geweest is' (1982, 238, vgl. 2001 [1964], 440), en tekent vervolgens – vanuit een fictioneel, toekomstig perspectief – de vervalsgeschiedenis uit die hij enkele jaren eerder al uitvoeriger uitwerkte in *Folie et déraison – Histoire de la folie à l'âge classique* (1961): door de eeuwen heen vervreemdde de waanzin in toenemende mate van haar tragische wezen. De nadruk die Foucault legt op het verband tussen taalverboden, waanzin en literatuur, sluit direct aan bij Vogelaars benadering.[17] De historiserende claim van Foucault – literatuur neemt de plaats in van waanzin als locus voor transgressie – wordt bijna letterlijk door Vogelaar herhaald:

> In de literatuur zijn katatonie, glossolalie, echolalie (...) als esthetiese vormen geaksepteerd (...), terwijl ze in de psychiatriese behandeling daarentegen het zwijgen zijn opgelegd door psychofarmaka. Het bizarre gevolg hiervan is, dat in de moderne inrichting een weldadige rust heerst, terwijl in de literatuur nog wel het geraas en getier van de vroegere inrichting te horen is (Vogelaar 1982a, 15).

Vogelaars keuze om zowel modernistische literatuur als teksten uit psychiatrische instellingen op te nemen, valt op deze manier te begrijpen als een inkijk in een specifieke, recente fase in de geschiedenis van waanzin en literatuur: een overgangsfase waarin de laatste stemmen uit de psychiatrie en de opkomst van de modernistische, experimentele literatuur – even – gelijktijdig te horen zijn.[18]

Naast deze historische verklaringsgrond, bevat 'La folie, l'absence d'œuvre' echter ook een ontologische claim, die op gespannen voet staat met de historiserende stelling.[19] Literatuur en waanzin worden volgens Foucault beide gekenmerkt door hun autoreferentialiteit: beide zijn talen die enkel naar zichzelf verwijzen; ze zijn een 'reserve aan zinvolle betekenis' (1982, 245). Waanzin, zo stelt Foucault, 'deelt niet een verboden betekenis mee die ze verbergt, maar ze nestelt zich van meet af aan in een wezenlijk geheime nis van het gesproken woord, een bijbetekenis die dat spreken van binnen en misschien wel oneindig diep uitholt' (243). Anders gezegd: 'De waanzin verschaft toegang tot een opengehouden reserve die deze holte aanduidt en zichtbaar maakt waar taal en woord elkaar impliceren, zich uit elkaar ontwikkelen en niets anders uitspreken dan hun nog sprakeloze verhouding' (245).[20] Foucault ziet, op

Saussuriaanse wijze, zowel in literatuur als in waanzin een spanning tussen het 'woord' als betekenisloos taalmateriaal en 'taal' als het taalsysteem waarin die woorden iets gaan betekenen. Hoewel beide niet tot elkaar te reduceren zijn, wijzen experimentele literatuur en waanzin dezelfde lege plaats aan, en leggen ze door middel van hun transgressieve eigenschappen de ruimte bloot van waaruit het (betekenisvolle) spreken ontstaat.

> [Waanzin] duidt de lege vorm aan waaruit het werk komt, dwz. de plaats waar het altijd zal ontbreken, waar men het nooit zal vinden omdat het er zich nooit bevonden heeft. In dat schemergebied, in die onontbeerlijke schuilplaats, onthult zich de paarvormige onverenigbaarheid van werk en waanzin; daar ligt de blinde vlek van hun mogelijkheden voor elkaar en hun wederzijdse uitsluiting (Foucault 1982, 246).

Deze invulling van waanzin en literatuur als autoreferentieel, sluit aan bij Vogelaars voorkeur voor een tekstuele, formalistische benadering van de *Gestoorde teksten*. Zowel waanzin als literatuur zijn vormen van 'esoteries taalgebruik': 'een spreken dat zichzelf inwikkelt, dat onder datgene wat het zegt iets anders zegt, waarvan het tegelijkertijd de enig mogelijke kode is' (Foucault 1982, 244), 'een spreken dat in zijn uitspraken de taal uitspreekt waarin het zich uitspreekt' (244).

Literatuur en waanzin dragen, in zich, hun eigen esoterische code die het woord verbindt met de taal, en omgekeerd. Er is een 'tweede taal (ofte wel kritiek)' (246) maar die tweede taal wordt niet langer van buitenaf toegevoegd. In een lezing die Foucault geeft in 1964, hetzelfde jaar als de originele publicatie van 'La folie, l'absence d'œuvre', verduidelijkt hij zijn standpunt: aangezien zowel (modernistische) literatuur als waanzin talige systemen en codes compromitteren, is het klassieke statuut van de literaire kritiek – als een metataal die zich uitspreekt over teksten die beantwoorden aan die codes – niet langer van toepassing: 'Si effectivement chaque mot écrit par un littérateur n'obéissait pas au code de la langue, il ne pourrait absolument pas être compris, ce serait absolument une parole de folie' (Foucault 2013, 112). De tweede, kritische taal, maakt deel uit van, en valt samen met de modernistische of waanzinnige tekst zelf: 'la critique (...) est en train de passer du côté de l'écriture' (109); de literaire kritiek wordt 'une fonction générale du langage en général, mais sans organisme, sans sujet propre' (107). Vanuit dat perspectief bekeken, lijkt Vogelaars worsteling met de positie die hij als bloemlezer en criticus moet innemen wanneer het om gestoorde teksten gaat begrijpelijk: 'De vraag hoe men deze teksten kan lezen en daarbij de eenzijdigheid van zowel de psychopathologie als van de literaire kritiek te vermijden, is al even moeilijk te beantwoorden als de vraag: hoe te schrijven óver de waanzin of óver de taal van de waanzin' (Vogelaar 1982a, 9).

Het aarzelende, verwarrende antwoord dat Vogelaar uitwerkt in *Gestoorde teksten*, lijkt te experimenteren met de pistes die Foucault op cryptische wijze aanduidt. De bloemlezer Vogelaar kan moeilijk anders dan een tweede taal te gebruiken en over (de taal van de) waanzin te schrijven, maar ondermijnt wel dat betekenis-gevende metaniveau door de eigen tekstuele productie, aan de hand van het fragment [37], tussen de gestoorde teksten te plaatsen. Vogelaar lijkt de afstand te willen verkleinen tussen het commentaar en de becommentarieerde teksten, net zoals hij ook het (literaire) werk en de (tekstuele) waanzin vanuit Foucaults perspectief met elkaar in verband lijkt te willen brengen. Niet om hun gelijkenis – vanuit een romantische, psychologiserende benadering – te bevestigen, noch om ze met elkaar te confronteren en hun verschil aan te duiden, maar net omdat ze in hun 'paarvormige onverenigbaarheid' dezelfde lege ruimte aanduiden. Zowel in theorie als in praktijk, brengt Vogelaar op eigenzinnige wijze het 'niemandsland tussen literatuur en psychiatrische instellingen' in kaart en toont dat niemandsland als een 'blinde vlek', aangeduid door de gestoorde tekst, van waaruit het spreken – ook dat van de bloemlezer – ontstaat.

Literatuur

BOURDIEU 1992

P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.

CAPT 2013

V. Capt, *Poétique des écrits bruts. De l'aliéné vers l'autre de la langue*. Limoges/Lausanne, Éditions Lambert-Lucas, 2013.

DUBUFFET 1995

J. Dubuffet, 'Asphyxiante culture', in: H. Damisch (red.), *Prospectus et tous écrits suivants. Tome III*. Paris, Gallimard, 1995 [1968], 9-88.

FOUCAULT 1961

M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Plon, 1961.

FOUCAULT 1963

M. Foucault, *Raymond Roussel*. Paris, Gallimard, 1963.

FOUCAULT 1982

M. Foucault, 'De waanzin, het afwezige werk' (vert. J.F. Vogelaar), in: J.F. Vogelaar (red.), *Raster 24. Gestoorde teksten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, 238-248.

FOUCAULT 2001 [1962]

M. Foucault, 'Le "non" du père', in: M. Foucault, *Dits et Écrits I. 1954-1975* (D. Defert & F. Ewald, red.). Paris, Gallimard, 2001 [1962], 217-231.

FOUCAULT 2001 [1964]

M. Foucault, 'La folie, l'absence d'œuvre', in: M. Foucault, *Dits et Écrits I. 1954-1975* (D. Defert & F. Ewald, red.). Paris, Gallimard, 2001 [1964], 440-448.

Foucault 2013
M. Foucault, *La grande étrangère. À propos de littérature* (red. Ph. Artières, J.-F. Bert, M. Potte-Bonneville & J. Revel). Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

Lebensztejn 1981
J.-C. Lebensztejn, 'L'espace de l'art', in: J.-C. Lebensztejn, *Zigzag*. Paris, Flammarion, 1981, 19-47.

Liebman & Edel 1903
A. Liebman & M. Edel, *Die Sprache der Geisteskranken nach stenographischen Aufzeichnungen.* Halle a. S., Marhold, 1903.

Mertens 1991
A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

Pierssens 1976
M. Pierssens, *La tour de Babil. La fiction du signe*. Paris, Minuit, 1976.

Plaza 1986
M. Plaza, *Écriture et folie*. Paris, PUF, 1986.

Plokker 1963
J.H. Plokker, *Geschonden beeld. Beeldende expressie bij schizophrenen.* 's Gravenhage/ Paris, Mouton & Co, 1963.

Thévoz 1978
M. Thévoz, *Le langage de la rupture*. Paris, PUF, 1978.

Thévoz 1979
M. Thévoz (red.), *Écrits bruts*. Paris, PUF, 1979.

Thévoz 1979
M. Thévoz, 'Introduction', in: M. Thévoz (red.), *Écrits bruts*. Paris, PUF, 1979.

Vogelaar 1978
J.F. Vogelaar, *Raadsels van het rund. Operaties 2.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

Vogelaar 1982
J.F. Vogelaar (red.), *Raster 24. Gestoorde teksten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.

Vogelaar 1982a
J.F. Vogelaar, 'Inleiding bij Tekstverstoringen'/'Tekstverstoringen 1'/'Tekstverstoringen 2'/'Tekstverstoringen 3. Logofielen', in: J.F. Vogelaar (red.), *Raster 24: Gestoorde teksten teksten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, 7-15/16/178/249.

Vogelaar 1983
J.F. Vogelaar, *Oriëntaties. Kritieken en commentaren 2*. Nijmegen, SUN, 1983.

Vogelaar 1987
J.F. Vogelaar, *Terugschrijven*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

Wunderlich 2000
S. Wunderlich, *Michel Foucault und die Frage der Literatur. Beitrag zu einer Ärchäologie des poststrukturalistischen Denkens*. Frankfurt am Main, Books on Demand, 2000.

NOTEN

1. Naast 'gestoord', komen in hetzelfde semantische kluwen termen als 'schizofreen', 'psychotisch', '(psycho)pathologisch', 'abnormaal', 'waanzin'... voor.

2. Dubuffet wou aandacht schenken 'aux rares ouvrages où la quête d'inédit s'en prend à la base la plus résistante du conditionnement culturel, à sa racine, c'est à dire aux mots et à leur agencement usuel' (in Thévoz 1978, 7-8). Dubuffets pamflettaire aanval op de officiële kunst en literatuur is onder andere te lezen in 'Asphyxiante culture' (1995).

3. Aan de hand van de psychoanalytische kunsttheorie van Anton Ehrenzweig duidt Thévoz het creatieve proces dat tot de *écrits bruts* leidt als een proces waarbij het (sociaal genormeerde en normerende) subject niet als regelgevende instantie optreedt.

4. De traditie van de *art brut* en *écrits bruts* (en later ook de outsiderkunst) werden fel bediscussieerd en bekritiseerd. Zie onder andere Monique Plaza (1986), Jean-Claude Lebensztejn (1981), Pierre Bourdieu (1992, 342-343), enzovoort.

5. Vogelaar laat in de inleiding merken dat het op elkaar betrekken van waanzin en literatuur vele foutieve vooronderstellingen met zich meebrengt. Vogelaar vangt aan met '*Als* de gestoorde tekst een taalspel is, *dan toch* een spel met de grootst mogelijke inzet' (7, nadruk ADC). Ook 'Wie zou denken' lijkt te impliceren dat er bepaalde incorrecte opvattingen over waanzin-literatuur bestaan.

6. Pierssens beargumenteert in *La tour de Babil* dat Roussel, Wolfson en Brisset, maar ook Mallarmé en Saussure een overeenkomstig creatief proces vertonen, dat hij 'logofilie' noemt. Pierssens stelt vast dat alle vijf de auteurs met elkaar in verband kunnen worden gebracht op basis van hun schrijfprocedé, hoe uiteenlopend de resultaten ook zijn: 'Toucher au signe, c'est (…) aller vers la folie, la science ou la littérature: triple destin du psychotique, du linguiste ou du poète, noués dans une même énigme' (1976, 159).

7. In het gedeelte over de logofielen is onder andere een vertaling van Deleuzes beschouwing van Wolfsons werk opgenomen. De wijze waarop Vogelaar het heeft over het verzet met de taal, tegen de taal, lijkt sterk geënt te zijn op Deleuzes inzichten, waarin waanzin verbonden wordt met vormen van procedureel schrijven.

8. 'Vanuit de psychopathologie, linguïstiek en literatuurwetenschap is er in Nederland tot dusver nauwelijks onderzoek gedaan naar pathologiese teksten; voor de beeldende kunst is er alleen de studie van J.H. Plokker. Ook zijn er geen teksten verzameld zoals dat in andere taalgebieden (sporadies) wel het geval is. Naar de oorzaken hiervan laat zich raden; misschien korrespondeert met dit gebrek aan belangstelling voor deviant taalgebruik de afweer in de literatuur van schrijfvormen die zich niet schijnen te storen aan normen en konventies' (Vogelaar 1982a, 7-8). Vogelaar roept hier de nationale (Nederlandse) context op als een bepalende factor voor de gebrekkige aandacht voor afwijkende teksten. De auteur verwijst naar J.H. Plokkers *Geschonden beeld* (1963), waarin de beeldende productie van schizofrene patiënten wordt onderzocht.

9. 'Al te gauw komen de bizondere kenmerken eruit te zien als eigenschappen van de tekst zelf, zonder dat men de verhouding tot taalregels en literaire kode in beschouwing betrekt' (11).

10. De vrijheid van de schrijver van de *écrits bruts* ontstaat door het feit dat er geen uitzicht is op publicatie, en door het toeschrijven van hun geschriften aan stemmen, waardoor zij zich niet aansprakelijk voelen (Vogelaar 1982a, 14, vgl. Thévoz 1979, 8).

11. Niettemin blijft Vogelaar een (moeilijk te begrijpen) onderscheid behouden. Literaire auteurs als Hölderlin, Nerval, Queneau, Schmidt... worden niet opgenomen, stelt Vogelaar expliciet, hoewel vreemd genoeg bijvoorbeeld Artaud en Beckett wel opduiken in *Gestoorde teksten* (vgl. Vogelaar 1982a, 15).

12. '[H]et is zeker niet de bedoeling geweest een rariteitenverzameling aan te leggen – in dat geval zou dit dossier moeiteloos uit te breiden zijn geweest met voorbeelden uit notariële akten, proefschriften, bijsluiters, reglementen, sportverslagen, politieke redevoeringen, godsdienstige traktaten, leerboeken, dwangbevelen enz. enz.' (Vogelaar 1982a, 178).

13. Het geanonimiseerde tweede deel van *Gestoorde teksten* staat op gespannen voet met de twee andere delen, waarin Vogelaar de teksten telkens inleidt met bijbehorende biografische informatie over de auteur. Ook in de inleiding bij het dossier stelt Vogelaar verontschuldigend: 'Ten slotte is er nog een bedenkelijke kant aan een dergelijke bloemlezing, dat het natuurlijk een groot verschil uitmaakt of een tekst vijftig jaar geleden of nu geschreven is; dat klemt vooral bij teksten die zonder kontekst (al was het alleen maar een nosologiese beschrijving) in de lucht komen te hangen' (1982a, 178).

14. Deze bewerkingen hebben volgens Mertens een 'integrerende functie': het origineel wordt aangepast aan het idioom van *Raadsels van het rund* (162).

15. De integratie van datzelfde fragment in *Raadsels van het rund* poneert een vergelijkbaar relationeel standpunt: net als de modernistische intertekst, is ook de *brut*-intertekst van belang voor Vogelaars schrijven.

16. Een vergelijkbaar standpunt valt af te leiden uit de paratekst van Vogelaars publicaties: het fictionele werk *Raadsels van het rund* en de essayverzameling *Terugschrijven* (waarin meerdere van Vogelaars beschouwende teksten uit *Gestoorde teksten* zijn opgenomen) worden beide gepresenteerd als 'Operaties'. In *Terugschrijven* verklaart Vogelaar het als volgt: 'Voor mij heeft er nooit een strikt onderscheid bestaan tussen mijn literaire werk en mijn kritische werk. (...) Het wekt misschien enige verbazing dat ik de bundel *Terugschrijven* wil beschouwen als een onderdeel van de reeks "Operaties", waarvan sinds 1971 drie delen verschenen zijn: *Kaleidiafragmenten, Raadsels van het rund* en *Alle vlees*. Toch hoort het boek [*Terugschrijven*] daar thuis, niet alleen omdat in de genoemde prozaboeken essayistische elementen meespelen, en lezen er (als metafoor) een belangrijke rol vervult, maar vooral omdat vrijwel alle essays in dit boek aftakkingen zijn geweest van het prozawerk: uitlopers, uitbreidingen, voortzettingen met andere middelen' (1987, 8).

17. Ook Thévoz verwijst – kort – naar het essay in *Le langage de la rupture* (Thévoz 1978, 39). De frase 'De afwezigheid van het werk' komt op verschillende plaatsen in Foucaults oeuvre voor, onder andere in zijn studie *Raymond Roussel* (Foucault 1963) en in 'Le "non" du père' waarin Hölderlin centraal staat (Foucault 2001 [1962]).

18. Ook Thévoz hanteert de vervalsgeschiedenis die Foucault uittekende: waanzin is bezig te verdwijnen (door de opkomst van de medicinale behandeling). In het denkkader van Thévoz is het echter onwaarschijnlijk dat hij de (voor hem) unieke transgressie die waanzin met zich mee brengt, op zou laten gaan in iets anders (literatuur).

19. Voor een verhelderende analyse van 'La folie, l'absence d'œuvre', en de spanning tussen de verschillende (tegenstrijdige) standpunten die Foucault er inneemt, zie Wunderlich (2000).

20. Een vergelijkbaar punt maakt Foucault in zijn bespreking van Becketts oeuvre in het essay 'Intermezzo. Tussenfiguur in niemandsland: Samuel Beckett' (opgenomen in *Terugschrijven*, 1987, 118-131).

Door woorden kijken

Jacq Vogelaar en de beeldende kunst

Maria van Leeuwen & Sven Vitse

Op 24 juli 1985 verschijnt in *De Groene Amsterdammer* een artikel van Jacq Firmin Vogelaar over zijn bezoek aan de Londense Tate Gallery voor een overzichtstentoonstelling van kunstenaar Francis Bacon. Opvallend, want Vogelaar schrijft voor *de Groene Amsterdammer* vrijwel alleen literaire kritieken. In het stuk reflecteert hij op een geschikte taal om de beeldende kunst van Bacon mee te benaderen:

> Waar moet je trouwens ook taal vandaan halen om te schrijven over beelden die je ogen dichtslaan en tegelijk een klap op de zenuwknop achter je maag betekenen? (De enige taal is wellicht die welke niet wil beschrijven en uitleggen, maar in een ander medium hetzelfde wil doen als wat er in het schilderwerk gebeurt.) Het is de kracht van dit werk dat het je sprakeloos maakt – wat meestal aanleiding geeft tot een waterval van woorden (Vogelaar 1985).

Vogelaar staat een taal voor die het beeld niet beschrijft of uitlegt, maar hetzelfde effect beoogt in een ander medium: een vertaling in woord van het beeldende werk. Vogelaar verwoordt in dit artikel, zonder de term zelf te gebruiken, zijn visie op ekphrasis: 'the name of a literary genre (…) that attempts to imitate in words an object of the plastic arts' (Krieger 1992, 6). Deze visie fungeerde als leidraad voor *Alle vlees* (1980), het derde en laatste deel uit de reeks *Operaties*, dat Vogelaar schreef naar aanleiding van *Painting 1946* van Bacon.

Deze opvatting over ekphrasis sluit aan bij Vogelaars poëtica. Een beschrijving of uitleg van een beeld reduceert de veelheid aan betekenissen van dit beeld, net zoals realistische conventies in het proza de veelheid aan betekenissen van de werkelijkheid reduceren (Vitse 2015). Volgens Vogelaar, in navolging van de Russische formalist Wiktor Sjklowskij, moet literatuur zichzelf tot doel stellen het geconditioneerde waarnemingspatroon te doorbreken door in literatuur vervorming en vervreemding van de werkelijkheid te laten optreden (Vitse 2015, 103-105).

Anthony Mertens beschrijft in *Sluiproutes & Dwaalwegen* (1991) Vogelaars literatuuropvatting als een liminale poëtica, een drempelpoëtica. De betekenis van literatuur komt volgens deze benadering tot stand in een overgangszone: een grensgebied

tussen de ervaringen van de schrijver en de woorden op papier, en tussen die laatste en de voorstellingen in het bewustzijn van de lezer.

> Als we de literatuur situeren in de liminale zone, houdt dat in dat de nadruk valt op het proces van betekenisvorming. De liminale poëtica probeert zich rekenschap te geven van een tweeslachtig proces dat in teksten aan de oppervlakte treedt. Enerzijds vat ze de tekst op als de neerslag van een schrijfproces waarbij indrukken door de schrijver worden omgezet in woorden. Anderzijds probeert ze het leesproces, de transformatie van woorden in voorstellingen in de greep te krijgen. (…) Het gaat deze poëtica om het preverbale stadium waar zich de confrontatie tussen lezer en tekst (tussen kijker en schilderij) voltrekt (Mertens 1991, 61).

De toevoeging van 'tussen kijker en schilderij' maakt duidelijk dat de liminale poëtica zich volgens Mertens niet beperkt tot tekst, maar ook van toepassing is op beeld. In deze bijdrage vergelijken we Vogelaars liminale opvattingen over de confrontatie tussen lezer en tekst met zijn opvattingen over de confrontatie tussen kijker en beeld.

De twee tekensystemen, het woord en het beeld, lijken op het eerste gezicht ver uit elkaar te liggen. In zijn standaardwerk *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (1992) laat Murray Krieger zien dat het beeld traditioneel werd beschouwd als een 'natuurlijk' teken, dat dichter bij de gerepresenteerde werkelijkheid staat dan het arbitraire taalteken. De (post)structuralistische semiotiek, het eindpunt van Kriegers historische overzicht van de esthetiek, heeft het beeldteken echter als code geanalyseerd: de betekenis van een beeld is evenals die van een tekst het resultaat van een decodering en van een dialoog tussen de toeschouwer en het beeld. De receptie-esthetiek betoogt dat betekenis ontstaat in een dialoog tussen de lezer en de tekst (Iser 1988, 52). In een essay over de schilderijen van Hans Giesen suggereert Vogelaar dat deze dialogische relatie ook tussen de toeschouwer en het beeld bestaat:

> Hoewel ik degene was die de schilderijen om mij heen opstelde en ertussendoor liep en dacht, bestond die kennismaking eerder uit een bezichtiging van mij door de schilderijen die om mij heen een verward netwerk van overeenkomsten en frappante verschillen sponnen. De schilderijen waren daar thuis en ze vormden een gesloten gemeenschap waarin mijn blik gevangen werd, als een insect verrast heen en weer fladderend. Op zo'n manier kan fascinatie beginnen, geboeid worden gaat van het object uit al moet het slachtoffer er natuurlijk wel ontvankelijk voor zijn (Vogelaar 1997, 101).

De kijker verhoudt zich tot de schilderijen, maar wordt ook bekeken door de beelden. Tussen werk en toeschouwer ontstaat een 'kijkende dialoog'.

In deze bijdrage bestuderen we de opvattingen van Jacq Vogelaar over beeldende kunst, over de relatie tussen woord en beeld en over ekphrasis. We maken daarbij voornamelijk gebruik van de essays over beeldende kunst die verzameld zijn in de bundel *Uit het oog* (1997). Daarnaast onderzoeken we Vogelaars meest uitvoerige toepassing van ekphrasis in een analyse van het reeds genoemde *Alle vlees*.

Met scheve ogen

Zijn beeldpoëtica werkt Vogelaar uit in enkele essays geschreven naar aanleiding van schilderijen, tekeningen en foto's. Zij handelen over de maker, het maakproces, de kijker en het kijken. Twee essays gaan over de kunstenaar Bacon en diens werk: 'Door een schilderij van Francis Bacon' uit *Terugschrijven* (1987) en 'Oog in oog' uit *Uit het oog* (1997). Dit laatste essay gaat net als het artikel uit *De Groene Amsterdammer* over het bezoek aan de overzichtstentoonstelling van Bacon in de Tate Gallery, waar 125 schilderijen van de kunstenaar te zien waren. Het eerste is geschreven naar aanleiding van het schilderij *Painting 1946* en legt de nadruk op de werkwijze van de kunstenaar.

In 'Scheve ogen' analyseert Vogelaar de dialoog tussen beeld en toeschouwer in het werk van de Nederlandse kunstenaar Hans Giesen. 'In medias res' behandelt het kijken waartoe de 'tekendingen' – getekende objecten die vergezeld gaan van tekstjes – van de Italiaanse kunstenaar Gianfranco Baruchello uitnodigen. Het onderwerp van 'Openhartoperatie' is het schilderij *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van G. Balthus. Vogelaar reflecteert onder meer op de invloed van interpretaties op het beeld. In het essay 'Stil zitten wachten op de vooruitgang', ten slotte, staat het kijken naar fotografie centraal.

In de essays over beelden heeft Vogelaar het herhaaldelijk over een benaderingswijze van beelden die hij 'lezen' noemt:

> Met een foto is het niet anders dan met een schilderij: je hebt het beeld sneller gezien dan je kunt kijken, en wie zal ooit kunnen zeggen wat er bij de eerste oogopslag allemaal gebeurt voordat je weet wát je ziet, laat staan wat je ervan moet denken. *Eerst zien dan kijken*. Kijken is vervolgens een vertraagde herhaling van het zien; stukje bij beetje vormt zich in mij een beeld van een beeld. Van ontvanger ontwikkel ik mij tot waarnemer, tegelijkertijd lost de verleden tijd van het gezien hebben zich op in de tegenwoordige tijd: ik lees. Lezen is terugzien, herzien (Vogelaar 1997, 48).

Uit bovenstaande passage uit 'Stil zitten wachten op de vooruitgang' blijkt dat de eerste indruk (het zien) zowel bij fotografie als schilderkunst een passieve confrontatie

is met het beeld: een vluchtige toestand waarin het beeld op je netvlies valt, maar nog niet in een kader is geplaatst of rationeel is benaderd. In tweede instantie kijk je, dan ontstaat een idee van wat je ziet. Dit is volgens Vogelaar een wisselwerking tussen object en toeschouwer. Het object leest de toeschouwer ook, omdat het verwachtingen oproept en de toeschouwer het verbindt met namen en beelden die hem of haar bekend zijn: 'De foto leest mij: het paard valt in mijn herinnering onder het krachtige beeld van een gelezen beeld. Daarom weet ik nu hoe het heet – *Proletarenkracht*' (Vogelaar 1997, 50). De geconditioneerde kijkwijze zorgt ervoor dat het beeld wordt geconformeerd aan bekende verwachtingspatronen, waardoor het door de kijker op een vertrouwde manier kan worden geïnterpreteerd.

Bij schilderkunst volgt er volgens Vogelaar nog een derde stap: het opnieuw kijken, bewust van het geconditioneerde waarnemingspatroon, maar met nieuwe aandacht voor het object zelf. Alle drie de stappen (het zien, het kijken en het opnieuw kijken) worden beschreven in 'Scheve ogen' als kijkstappen die te generaliseren zijn voor de benadering van schilderijen:

> Wat ziet mijn blik bij de eerste aftasting? Of liever: wat wil hij zien, wat zoekt hij? Door zijn min of meer figuratieve karakter 'vraagt' een schilderij als dit erom – zo wil onze kijkgewoonte, of zo wil het kijken waarop het naar schilderkunst kijken is gebaseerd – verbindingen te leggen teneinde tot een voorstelling te komen. Niet (helemaal) herkenbare vormen worden benoembare gedaanten die met elkaar in verband worden gebracht. De woorden doen daarbij het (associatieve) werk. (…) het schilderij [geeft] de gelegenheid (…) tot verbale beeldvorming. (…) Associaties hebben (…) de neiging om de sporen van clichés te volgen. Op dit punt gekomen, wordt het zaak dat de kijker zijn blik de wacht aanzegt en opnieuw gaat kijken. Want het zien – beter: het gezien *hebben* – verslindt het kijken en laat tegelijkertijd ook het schilderij verdwijnen (Vogelaar 1997, 106).

Het waarnemen van beelden heeft in de beeldpoëtica van Vogelaar dus de vorm van een dialectiek, een systematische manier van denken die gebruik maakt van een stelling en diens tegenstelling om tot een standpunt te komen. Wat een blik bij eerste aftasting ziet is in Vogelaars beeldpoëtica de these, vervolgens is de antithese de geconditioneerde kijkgewoonte, het beeld met behulp van talige associaties inpassen in ons voorstellingsvermogen ('verbale beeldvorming'). Hierna volgt een herzien (synthese): zo onbevangen als bij de eerste aftasting, maar met behulp van de 'verbale beeldvorming'. Het 'gezien hebben' uit bovenstaand fragment is het vooringenomen kijken, wat het onbevooroordeelde zien van de eerste indruk onmogelijk maakt en hiermee de aandacht afleidt van het beeld zelf. In zijn kijkervaring op de overzichtstentoonstelling van Bacon in 'Oog in oog' vergelijkt Vogelaar het komen tot de syn-

these met een nieuwe neutraliteit, bereikt door de consumptie van commentaren op het werk:

> Kun je een naïeve blik terugkrijgen? (…) Bij wijze van kunstgreep heb ik mij eerst nog eens speciaal laten vollopen met Bacon-commentaar. Op mijn eerste rondgang over de tentoonstelling heb ik me laten leiden door een Walkman die je vertelt wat je ziet, waar je op moet letten en wat er zo belangrijk aan de schilderijen zou zijn. Als het eindeloos te vermenigvuldigen commentaar ten slotte je oren uitkomt (…) ben je voldoende geneutraliseerd om weer te kunnen kijken (Vogelaar 1997, 120).

De nieuwe kijkmanier wordt volgens Vogelaar bereikt doordat de kijker na het tot zich nemen van toelichtingen en verklaringen van de kunst, opnieuw kan kijken. De toelichtingen spelen hierbij de rol van het 'geconditioneerd kijken' (de verbale beeldvorming). Dit nieuwe kijken richt de aandacht op wat er te zien is in het werk zelf (Vogelaar 1997, 106).

De schildermethode van Bacon is bepalend voor de kijkwijze: door het schildergebaar wordt een teken, bijvoorbeeld een gezicht, onpersoonlijk en daardoor meerduidig (126). De kwaststreken drukken een overgang uit en de overgangstoestand is de enige mogelijkheid om de realiteit bij benadering uit te drukken, aldus Vogelaar in 'Door een schilderij van Francis Bacon': 'Een portret als waarheidsgetrouwe afbeelding van een persoon is een fictie. (…) De enige bij benadering grijpbare realiteit van het individu is de overgang van de ene toestand in de andere' (Vogelaar 1987, 154).

De eerste indruk van een beeld (de these) bevindt zich volgens Vogelaar in het preverbale stadium: de woorden worden pas aan het beeld toegekend in de fase van het geconditioneerd kijken (de antithese). Het tussenstadium tussen de eerste indruk van het beeld en het vooringenomen kijken wordt als een overgangstoestand beschreven:

> In het vacuüm van dat interval tussen visuele indruk en verbale uitdrukking laat het schilderij iets nieuws zien: de onzekerheid of hier iets samenkomt of uiteenvalt, of er iets nieuws ontstaat of iets vergaat, en het nieuwe is de overgangstoestand waarvan niet valt uit te maken of het een beweging voorwaarts of achterwaarts is. (…) Het schilderij zelf verkeert in een zwevende toestand. Het minste dat ervan gezegd kan worden is: het is in wording. Wat geenszins wil zeggen dat het schilderij niet af is – het heeft zijn vorm gevonden, zij het een tussenvorm (Vogelaar 1997, 107).

Wat je vervolgens doet bij het herzien is deze onzekerheid, deze overgangstoestand, in woorden vatten. Je gebruikt de verbale uitdrukking waartoe het beeld aanleiding geeft, maar richt je aandacht op wat het schilderij zelf laat zien zoals kleuren, vormen en voorwerpen (Vogelaar 1997, 106). De synthese bevindt zich dus tussen de eerste

indruk en de antithese; het maakt gebruik van het verbale van de antithese, maar richt zich op de overgang, het liminale.

Bij de werken van Giesen in het essay 'Scheve ogen' wordt het herzien door Vogelaar aangeduid als kijken met scheve ogen:

> In wat op het eerste gezicht een ordeloos allegaartje is, wordt op het tweede gezicht – met scheve ogen – vorm geboren: echo van oude vormen waaruit nieuwe vorm tot leven komt (…) Beter kan ik niet onder woorden brengen wat er in de overgangstoestand, waarvan Giesens schilderijen momentopnamen zijn, gebeurt (…) In Giesens schilderijen worden nieuwe vormen van kijken mogelijk gemaakt door oude versteende vormen aan het dansen te brengen. De schilder laat zien dat kijken dansen is en tovert dat al schilderend voor ogen (Vogelaar 1997, 117-118).

Het kijken zoals aangemoedigd door Giesens schilderijen is volgens Vogelaar een verplaatsing van oude manieren van kijken. Een manier van kijken met aandacht voor de beweging, voor de overgangstoestand tussen oude en nieuwe vormen. Deze liminale benadering van het beeld, met aandacht voor de beweging, komt overeen met Vogelaars literaire poëticale ideeën zoals uiteengezet in *Striptease van een ui* (1993), aan de hand van het werk van Samuel Beckett:

> Rondom dat moment, een gat, ensceneert hij [Beckett] zijn eigen schrijven (…) een poging om iets te grijpen van de beweging die tot taal leidt: haar oorsprong, verlies en fundering – de speling die er tijdens de overgang van ondoorzichtigheid naar verheldering, van ongrijpbaarheid naar begrip ontstaat, even, in de onwrikbare wereld van feiten en hun noemers; de verschuiving waar het schrijven begint te *werken* maar nog geen werk is; de speelruimte tussen verdwijnend object en de tegenwoordigheid ervan *in* woorden (Vogelaar 1993, 202).

Becketts werk is naar Vogelaars idee ook een uitdrukking van de overgangstoestand. Ter illustratie noemt hij de overgangen tussen duister en helder, tussen ongrijpbaarheid en begrip en tussen woorden en dingen waar nog geen woorden voor zijn. Het schrijven van Beckett leidt een eigen leven ('werkt'), maar staat nooit stil, de beweging wordt in woorden gevat.

De schilder kan deze bewegingstoestand visualiseren in een schilderij en kan daarmee de kijker uitnodigen om een bepaalde kijkhouding aan te nemen. Volgens Vogelaar presenteert de schilder, in dit geval Giesen, 'het zien' door de beweging te schilderen. Het schilderij is hiermee een perspectief op de werkelijkheid. Het schilderen zelf wordt door Vogelaar beschreven als een zoektocht naar dit perspectief, die voltooid is als het werk zijn vorm gevonden heeft:

> Schilderen gaat altijd over kijken – expliciet of niet. En omdat je niet naar niets kunt kijken – tenzij in de zin van iets of alles wegkijken – gaat het over de afstand tussen de persoon die kijkt en wat hij ziet. (…) De schilder schildert het kijken, dat is wat hij zichtbaar maakt: het zien. (…) Zijn schilderen is het openen en het sluiten van een oog – en dat in slowmotion (Vogelaar 1997, 102).

Opnieuw wordt er een overgangstoestand uitgedrukt in het schilderij: de beweging van het openen en sluiten van het oog. Deze beweging is vergelijkbaar met het moment van 'niets', als overgang tussen twee momenten, dat Vogelaar als motief in het werk van Beckett beschrijft. Hij citeert in dit citaat Becketts gedicht 'Dieppe': 'de speelruimte tussen verdwijnend object en de tegenwoordigheid ervan *in* de woorden. Een moment van niets, "de tijd tussen 't zich openen en 't zich weer sluiten van een deur"' (Vogelaar 1993, 202). Beide beschrijvingen gaan over een overgangssituatie die wordt gekenmerkt door beweging en die zowel de schilder als de schrijver volgens Vogelaar kan uitdrukken.

Vogelaar constateert dat Beckett zijn visie op literatuur combineert met die op kunst; beide geven uitdrukking aan de overgangstoestand (185-188). Beckett lijkt in zijn carrière een transitie in interesse door te maken van verbale tot steeds meer visuele uitdrukkingsvormen van deze overgangstoestand; van poëzie en proza via toneel (195) naar beeldende kunst:

> "Hoe moet verandering worden uitgebeeld?" Aldus formuleerde Beckett in 1945, kort na *Watt*, in zijn eerste essay over de schilders Geer en Bram van de Velde, het dilemma van de beeldende kunst. Nergens heeft hij zich zo expliciet over zijn kunstopvattingen uitgelaten als in zijn essays over de gebroeders van de Velde, of het moet in de vroege opstellen over Joyce en Proust zijn. (…) de kunstenaar zegt niet iets óver een onderwerp, zijn werk *is* dat onderwerp (…) Het werk deelt niet alleen de ervaring van de twee schilders (…) maar ook het daarmee verbonden vermoeden dat de breuk met de wereld van vertrouwde en vanzelfsprekend geworden betekenissen en de afwezigheid van een weer te geven object hét nieuwe onderwerp van de kunst zou kunnen zijn (…) 'mijn bedoeling is niet, me tot het intellect te wenden. Ik wil dat het op de zenuwen slaat,' zo drukte Beckett het uit met betrekking tot *Niet ik*, en het is niet toevallig dat Francis Bacon praktisch dezelfde woorden gebruikte voor zijn schilderkunstige aanslag op de toeschouwer (Vogelaar 1993, 185-190).

Wat er uitgebeeld moet worden is volgens Beckett een directe weergave van het onderwerp, niet beschrijvend, maar confronterend, net zoals Bacon verlangt dat zijn figuratieve schilderijen een aanslag op het zenuwstelsel zijn in plaats van op het intel-

lect. Vogelaar merkt op dat het in woorden uitdrukken van de overgangstoestand (het preverbale stadium) een bewonderenswaardige opgave is: 'Vorm die nog net geen definitieve vorm is; het is werkelijk een kunst om die beweging in een tekst zodanig in leven te houden dat een lezer dat moment van uitstel kan meemaken' (Vogelaar 1993, 211). In beeld staat Beckett eenzelfde uitdrukking voor: 'een kunst die de vorm probeert vóór te blijven' (idem). Bacon is dus een beeldend kunstenaar die eenzelfde kunstopvatting erop nahoudt als Beckett. Beckett inspireert Vogelaars literaire poëtica en blijkt een transitie door te maken richting beeld. Dit is waarschijnlijk een aanleiding voor Vogelaar om zich meer op beeld te richten. Door ekphrasis kan Vogelaar in woorden de overgangstoestand nabootsen waarvoor hij bij Becketts literaire werk bewondering heeft.

Het beeld als overgangstoestand past binnen de liminale poëtica waarmee Mertens fragmenten uit het boek *Raadsels van het rund* (1978) van Vogelaar interpreteert. Vogelaar noemt de overgang tussen de preverbale eerste indruk van het schilderij en het geconditioneerde (verbale) waarnemen een moment van onzekerheid (Vogelaar 1997, 107). In dit moment situeert Mertens de betekenisgeving van woord en beeld, zoals blijkt uit het in de inleiding aangehaalde citaat: op het grensvlak tussen respectievelijk het schilder- of schrijfproces en het kijken of lezen. 'Het gaat deze poëtica om het preverbale stadium waar zich de confrontatie tussen lezer en tekst (tussen kijker en schilderij) voltrekt' (Mertens 1991, 61). Het verschil met literatuur is dat beeld volgens Vogelaar een visualisatie geeft van deze overgangstoestand door beweging af te beelden. In de kwaststreken van een afgebeeld gezicht, bijvoorbeeld, ziet hij een momentopname van een verandering van de ene gezichtsuitdrukking naar de andere (Vogelaar 1997, 126).

Vervreemding in beeldende kunst

Centraal in Vogelaars poëtica staat de opvatting van Sjklowskij dat technische innovaties in de literatuur het geconditioneerde waarnemingspatroon van de lezer kunnen doorbreken (Vitse 2015, 103). Vogelaar brengt de vervreemdingspoëtica van Sjklowskij in verband met de neomarxistische literatuuropvatting van Walter Benjamin. De schrijver kan door technische innovaties bijdragen aan de 'productie van maatschappelijk bewustzijn'. Het vormelijke experimenteren is dan ook geen doel op zich, maar altijd een middel tot bewustzijnsverandering (107). De literaire poëtica van vervreemding en vervorming wordt door Sjklowskij als volgt beschreven:

> De kunst heeft tot doel de mens een ervaring van het object te geven, het hem te laten zien in plaats van te laten herkennen. Voor dat doel bestaan in de kunst twee procédees: het procédee van de 'vervreemding' en het procédee van de komplicering van de vorm, waardoor de perceptie aanzienlijk bemoeilijkt en vertraagd wordt, omdat in de kunst het waarne-

> mingsproces een doel op zichzelf is en gerekt dient te worden (Sjklowskij 1982, 18).

Deze vervreemdingspoëtica verwoordt Vogelaar ook in zijn essays over beeldende kunst. Zo de-conditioneert het werk van Bacon de waarneming van de toeschouwer doordat het de betekenis van bekende vormen en tekens vervreemdt:

> bekende betekenissen zijn 'verplaatst' waardoor de 'afbeelding' los komt van de gewone verwachtingen en waarnemingen (die de realiteit laten verdwijnen of in zich opbergen). (…) niet de werkelijkheid wordt geweld aangedaan (…) maar het beeld ervan (…) de enkelvoudige betekenis waartoe gecompliceerde verhoudingen vaak, ter wille van beheersing van de werkelijkheid, worden gereduceerd (Vogelaar 1997, 124).

Dat 'verplaatsen' van bekende betekenissen is volgens de Russische formalist Sjklowskij een functie van beelden: 'De funktie (…) van elk type beeld, is dat het objekt uit de kontekst wordt gelicht waarin het normaliter wordt waargenomen, zodat het anders wordt waargenomen (…) er treedt een specifieke semantische verschuiving op' (Sjklowskij 1982, 30). Vogelaar stelt dat Bacon bekende vormen hanteert, omdat een kunstenaar altijd werkt met bestaande betekenissen. Er bestaat geen wit vlak van waaruit hij kan beginnen met werken, zo beschrijft Vogelaar in 'Oog in oog': 'Wie een beeld wil maken dat zelf iets moet kunnen betekenen, onafhankelijk van de verwijzingen naar de realiteit, heeft onvermijdelijk met afbeeldingen te maken' (Vogelaar 1997, 123). De beeldende kunstenaar moet putten uit bestaande afbeeldingen, zoals de schrijver volgens Vogelaar niet uit de taal kan stappen om iets over de taal zeggen – zodra je spreekt maak je immers gebruik van taal. Bij Beckett illustreert Vogelaar dit aan de hand van een personage dat Naamloos heet: 'Zijn wereld bestaat uit louter woorden, altijd en alleen maar woorden, waaruit geen ontsnappen mogelijk is. Hij beschikt over geen ander middel' (Vogelaar 1993,178).

De schilderkunst van Bacon is volgens Vogelaar vernieuwend omdat de schilder zich in zijn werk richt op de vorm van het onderwerp dat hij afbeeldt:

> Bacon schildert *de vorm van een gevoel*. Dat is wellicht te vergelijken met wat in de literaire tekst het effect van aanhalingstekens kan zijn (…) Een 'schreeuw', tussen aanhalingstekens geplaatst, losgemaakt uit de voor de hand liggende gevolgtrekking: opengesperde mond – schreeuw – angst – verschrikking. (…) vanzelfsprekende tekens laat hij in zijn schilderwerk niet toe. Wat niet wil zeggen dat hij zich niet bewust zou zijn van de gangbare betekenissen van een kruisiging, een schreeuwende mond (…) het zijn voor hem geen *onderwerpen*, enkel gegevens, objecten bekleed met interpretaties, die hij bewerkt. Of anders geformuleerd: hij heeft het niet

> over de kruisiging (…) maar over de waarneming en beleving ervan (Vogelaar 1987, 146-147).

De aandacht voor de vorm legt de nadruk op de waarneming en beleving van het afgebeelde object: het doel van kunst is de ervaring in plaats van de herkenning van het object. De nieuwe houding die de kijker moet aannemen wordt veroorzaakt door de ongebruikelijke vorm en combinatie van tekens. Deze vorm heeft een vervreemdend effect, waardoor de kijker wordt geconfronteerd met zijn kijkwijze en aangezet wordt tot de-conditionering van zijn kijken.

De waarneming wordt ook gethematiseerd in het essay 'Scheve ogen'. Bij bezichtiging van Giesens werken ervaart Vogelaar een terugkijken van de schilderijen. De schilderijen tonen hem zijn eigen manier van kijken door zijn blik te verspreiden (richting te geven):

> Hoewel ik degene was die de schilderijen om mij heen opstelde en ertussendoor liep en dacht, bestond die kennismaking eerder uit een bezichtiging van mij door de schilderijen (…) Wat ik hier probeer te omschrijven is een fysiek effect: het werk zuigt de blik op, verspreidt het kijken in elk werk afzonderlijk (Vogelaar 1997, 101).

De hierboven beschreven confrontatie met het beeld lijkt op het spiegeleffect dat Iser aan literatuur toekent (Iser 1988, 56-57): de kijker wordt een spiegel voorgehouden. Wat de kijker in de spiegel (het werk) ziet, is zijn eigen kijkwijze.

Baruchello's tekeningen geven volgens Vogelaar ook aanleiding tot een niet-lineaire kijkwijze. Een kijkwijze die hoort bij de synthese in de dialectiek, omdat het werk zelf het kijken bepaalt. De kijker is zich bewust van zijn neiging tot lineair kijken, maar wordt door het werk uitgenodigd om dit kijkpatroon te doorbreken, nieuwe aandacht te hebben voor het werk zelf: 'Als kijken hier lezen is, dan kan de lectuur in allerlei richtingen verlopen, niet alleen lineair van links naar rechts, maar ook van rechts naar links, diagonaal, ja of nee knikkend, schakend, dammend, vliegensvlug of grazend met een loep' (Vogelaar 1997, 229). In het geval van Baruchello wordt tot deze kijkwijze uitgenodigd door de verdeling van de afbeeldingen en tekstjes over het papier, zonder realistische indeling of duidelijk verband.

Een pleidooi tegen interpretaties en commentaren en voor aandacht voor het werk zelf is 'Openhartoperatie' naar aanleiding van *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van Balthus. Enerzijds verzet Vogelaar zich in dit essay tegen de interpretaties en toelichtingen, van onder meer Julia Kristeva, die verzameld zijn in *Hooglied* (1994), het boek dat de tentoonstelling begeleidt waarvan het schilderij deel uitmaakt. Vogelaar verzet zich er tegen omdat Christina zelf in *Hooglied* (1994) geen

stem krijgt, hij wil haar laten spreken om zich tegen de aantijgingen te kunnen verzetten:

> Vandaar mijn neiging om het directer bij de hoofdpersoon van deze geschiedenis te zoeken, bij Christina de Wonderbare bij voorbeeld. Haar zou ik aan het woord willen laten (…) Christina, rol je als een egel op, wanneer kannibalistische omnivoren je benaderen, hoed je voor ongewenste intimiteiten als die van Kristeva (Vogelaar 1997, 68).

Anderzijds vraagt hij zich af hoe je een personage op een schilderij kunt laten spreken: of in beeld brengen ook aan het woord laten betekent (Vogelaar 1997, 65). Waarmee hij de aandacht op het werk zelf richt en de kijker uitnodigt zich te verdiepen in het personage in plaats van de teksten over haar.

De verhouding tussen teken en betekenis in de poëtica van Vogelaar ligt in lijn met de poststructuralistische benadering van Derrida: betekenissen zijn ook betekenaars, waardoor er geen vastliggende betekenis bestaat (Culler 1983, 187-188). Vogelaar beschrijft het figuratieve beeld (in dit geval van Francis Bacon) als raadsel zonder oplossing:

> Het schilderij is geen beeldraadsel in die zin dat het een geheim bevat; een geheim erachter waarvoor het beeld de sleutel zou verschaffen, evenmin een geheim *in* het schilderij, een, alleen aan de schilder bekende, geheime combinatie. Hooguit kun je zeggen dat het beeld een raadsel opgeeft, waarvan de oplossingen evenzovele nieuwe raadsels zijn. Het bewijs daarvoor is het verdere werk van Bacon (Vogelaar 1987, 133).

In dit fragment wordt afgerekend met het zoeken naar een betekenis die door een maker in het werk zou zijn gelegd. Een betekenis kan hoogstens worden voorgesteld als raadsel, waarvan de oplossingen evenveel nieuwe raadsels zijn. Betekenisgeving wordt dus uitgesteld en niet bepaald door de maker.

Met zijn pleidooi voor vervreemding en voor de vervorming van de geconditioneerde waarneming wijst Vogelaar het door Krieger geanalyseerde verlangen naar 'natuurlijke tekens' expliciet af. Vogelaar stelt een tegengestelde werking van de esthetische ervaring voor: een werking die de waarnemer bewust maakt van de onnatuurlijkheid om hem aan te zetten tot een meervoudige kijkwijze. Deze meervoudige kijkwijze zet Vogelaar aan tot schrijven: in woorden doen wat de schilder doet in beeld. Hiermee verkent hij de mediale grenzen van zijn literaire vervreemdingspoëtica.

Vogelaar over ekphrasis

Vogelaar gebruikt in het essay 'In medias res' de term ekphrasis, maar neemt er tegelijk afstand van: 'ik wilde iets schrijven dat sprekend op zo'n losvaste tekening leek: geen beschrijving of vertaling, maar iets in dezelfde geest (…) geen ekfrasis maar parafrase – *ut pictura poesis*' (Vogelaar 1997, 224). De formulering '*Ut pictura poesis*', afkomstig uit Horatius' *Ars Poetica*, betekent 'een gedicht is als een schilderij'. Volgens Krieger heeft deze frase vaak gefungeerd als een gebod: 'language is shaped by its relation – positive or negative – to the injunction *ut pictura poesis*, broadly interpreted' (Krieger 1992, 4). Behalve een gebod is in deze uitspraak een hiërarchie gelezen, waarbij het arbitraire verbale teken zich zou moeten voegen naar het als 'natuurlijk' beschouwde visuele teken – een hiërarchie die in de romantiek werd omgekeerd.

Een uitspraak in 'Openhartoperatie', over *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van Balthus, suggereert dat Vogelaar de mogelijkheden van het woord hoger inschat dan die van het beeld.

> Zij zingt dus op het schilderij, goed mogelijk. (…) Je zou haast denken dat ziel en zang zich in de stem verenigen tot een schaduwlichaam dat aan dit luchtmens ontstijgt. Geen schilder is in staat dit zichtbaar te maken; in zinnen zou het kunnen (Vogelaar 1997, 63).

Toch brengt Vogelaar in zijn essays geen hiërarchische relatie aan tussen woord en beeld. Met Horatius' formule lijkt Vogelaar vooral de nadruk te willen leggen op de vormelijke overeenkomst tussen woord en beeld: de ekphrastische tekst beschrijft het beeld niet, maar is geconstrueerd volgens dezelfde vormelijke principes als het beeld.

De meest concrete uitspraken over ekphrasis doet Vogelaar in het essay 'De V van foto', eerder verschenen in *Raster* 49. De opdracht voor de auteurs van *Raster* luidt:

> Schrijf aan de hand van vijf vrij willekeurig gekozen, weinig anekdotische of spectaculaire foto's, vijf pagina's tekst[1]. Dat kan zijn: Over de foto's (het fotografische eraan), over je reacties op de foto's of op de dingen die worden afgebeeld – ingaand op de foto's, meegaand of dwars (ertegenin) (Vogelaar 1997, 37).

In zijn invulling van de opdracht onderscheidt Vogelaar verschillende mogelijkheden. Eén noemt hij 'aansluitingen', hierbij laat de auteur de schrijfstijl aansluiten op de stijl van de foto's (Vogelaar 1997, 41). Hierop voortbordurend noemt hij 'in woorden (…) doen wat je veronderstelt dat de fotograaf heeft gedaan' (41). Deze methode, zoals eerder opgemerkt, past Vogelaar toe in *Alle vlees* (1980). Een tweede mogelijke invulling noemt hij 'foto's lezen': van links naar rechts, paradigmatisch (door de foto's onderdeel te maken van reeksen en over deze reeksen te schrijven) of

door bij de foto's muziek te zoeken (42). Als derde wordt 'wegkijken' genoemd: 'met de foto beginnen die mij een opening bood en zodra zich een dwarsverbinding voordeed, naar een van de andere overspringen' (44).

In 'In medias res' bespreekt Vogelaar de overeenkomst tussen de omgang met woord en die met beeld, namelijk het zoeken van verbanden tussen wat je leest of wat je ziet (Vogelaar 1997, 217). Hij vraagt zich af welk literaire genre het equivalent is van de tekeningen van Baruchello en overweegt de montage, maar komt tot het antwoord dat de werken even onvertaalbaar zijn als literaire verhalen onverfilmbaar zijn (232). Ook voor de tekeningen van Baruchello geldt dus: beschrijven kan niet, de schrijver zou in woorden moeten doen wat de tekenaar in beeld doet. In Baruchello's tekenstijl ziet Vogelaar een vorm van denken: net als de schrijver denkt de tekenaar met de pen (233). De tekenstijl vergelijkt hij vervolgens met taal: de afbeeldingen lijken op woorden zonder syntactisch verband, werkwoorden in een staat van verandering – in beweging (234).

In 'Door een schilderij van Francis Bacon' merkt Vogelaar op over *Painting 1946*: 'Geen enkel woord is zonder meer in overeenstemming met wat er op het schilderij te zien is' (Vogelaar 1987, 133). Daarmee benadrukt hij dat de figuratieve kunst van Bacon zich niet leent voor beschrijvingen die duiden wat er te zien is. De beelden van Bacon zijn volgens Vogelaar alleen te vertalen door 'parafrasen: alsof een defect (niet in het natuurlijke gezicht, maar in de waarneming, vastgelegd in een verfomfaaide of bewogen foto) wordt uitvergroot' (138). Het in woorden vatten van het vormelijke defect, dat volgens Vogelaar onderwerp is in de werken van Bacon, brengt hij in de praktijk in zijn boek *Alle vlees* (1980), het derde deel van de reeks *Operaties*. Hierin vertaalt hij Bacons beeldende gebruik van a-perspectivische lijnen (137) in 'kruisende *zinswendingen*' (158), waarmee Vogelaar een vormelijke gelijkenis tussen woord en beeld inzet voor ekphrasis. De vorm van de lijnen in het beeld vertaalt hij in analoge vorm van de zinnen in de tekst.

Een ander belangrijk structuurprincipe in het werk van Bacon is volgens Vogelaar het werken in reeksen. De relaties tussen werken in een reeks genereren meervoudige betekenissen en breken daardoor de eenduidige betekenis van een gesloten verhaal open: 'Door echter met reeksen, combinaties en toeval te werken maakt Bacon die beperkende keuze minder eng dan bijvoorbeeld die van de openingszin voor een gesloten verhaal' (139). Ook dit structuurprincipe zien we terug in *Alle vlees*, dat immers is opgebouwd uit een reeks van tientallen verhalen die niet te reduceren zijn tot één lineair, overkoepelend verhaal. In de tweede helft van dit artikel onderzoeken we Vogelaars ekphrastische praktijk in een analyse van *Alle vlees*.

Op verhaal komen

In *Raster 14* merkt Vogelaar over het ontstaansproces van *Alle vlees* het volgende op:

> Het leek zo eenvoudig. Na een punt te hebben gezet achter Raadsels van het rund wilde ik wat op verhaal komen. In het najaar van 77 had ik een scène in mijn hoofd, een paar beelden – een schranspartij waarbij het feestvarken zelf verorberd wordt en een lijdensweg die op de schedelplaats voortijdig eindigt door desertie van de hoofdpersoon, beide verhalen op hun hoogtepunt in elkaar overlopend –, en het enige wat ik hoefde te doen was: het tafereel op papier zetten. (…) Maar of de duvel ermee speelde, twee jaar heeft het geduurd voor ik de Schedelplaats werkelijk had bereikt. (…) Elke keer was ik weer opnieuw begonnen met de idee: vandaag heb ik het te pakken – ik schreef een eerste zin en de ellende was meteen al niet meer te overzien. Er is niet één zin denkbaar die niet een x-aantal andere zinnen insluit (…). Met elke volgende zin raakte een verhaal in het ongerede, elk begin van een verhaal haalde de meest onmogelijke nieuwe zinnen uit. Met elke zin was ik dus weer verder van huis (Vogelaar 1980a, 55).

Zoals deze opmerking aangeeft, heeft Vogelaar in *Alle vlees* geen beschrijving van Bacons *Painting 1946* voor ogen, hoewel op dat schilderij onder meer een uitgebeend karkas van een dier te zien is. Het creatieve mechanisme dat hij schetst is een literair mechanisme, dat zich afspeelt in de taal. Toch is de beschreven werkwijze verwant aan het werken in reeksen dat Vogelaar bij Bacon observeert. In Bacons schilderijen vallen Vogelaar de eindeloze variaties op een thema op, 'alsof de herhaling een herkauwen is, een inlijven' (Vogelaar 1987, 139). 'Al meer dan veertig jaar,' aldus Vogelaar, geeft Bacon zich in tal van variaties over aan dezelfde creatieve impuls en streeft hij naar 'die ene sprong' (135), in een artistiek proces zonder einddoel: 'De eindeloze herhaling getuigt van optimisme zonder hoop' (136). Het creatieve proces moet keer op keer herhaald worden, elke poging leidt tot een nieuwe schakel in een reeks die zich nooit in een teleologie laat integreren.

Naar aanleiding van *Painting 1946* duidt Vogelaar de disciplinering van het lichaam als een centraal motief in het werk van Bacon aan: 'de spanning tussen het vormloze, identiteitsloze, tijdloze *vlees* en de instrumentalisering ervan tot *mensenmateriaal*, de vervorming en verbuiging ervan tot arbeid, militaire orde, consumptie, erotiek' (143). Voor de vervorming van het lichaam en van de herkenbare figuraties ervan, die in het werk van Bacon zo prominent aanwezig is, ontwikkelt Vogelaar in *Alle vlees* equivalente vormprincipes op linguïstisch en narratief niveau. Bovendien speelt deze vervorming van het vlees zowel op het thematische als op het poëticale niveau in dit boek een centrale rol.

In onderstaande analyse willen we laten zien hoe deze ekphrasis vormgegeven wordt. We bespreken eerst de disciplinering van het vlees op thematisch niveau, aan de hand van de motieven voedsel en taal. Vervolgens analyseren we hoe Vogelaar de spanning tussen het vormeloze en de vervorming vormelijk uitwerkt in de ontsporende schriftuur en in de ondermijning van narratieve hiërarchieën. Een derde aandachtspunt is de filosofische problematiek die op alle niveaus in *Alle vlees* wordt vormgegeven: de deconstructie van de metapositie of het geloof in een archimedisch punt. Zowel de narratieve structuur als de verhaalwereld van *Alle vlees* is een liminale zone: een drempel- of tussengebied dat geen buitenpositie toelaat.

Twee circuits

De disciplinering van het vlees, volgens Vogelaar typerend voor de schilderkunst van Bacon, gebeurt in de verhaalwereld van *Alle vlees* in de eerste plaats via de voedselconsumptie. Eten en gegeten worden – deze cirkelbeweging vormt het voornaamste organiserende principe van *Alle vlees* (1980). De personages slikken het vlees en worden in dezelfde beweging opgeslokt door de machine die hen dat vlees voorschotelt. De verteller van *Alle vlees* is te gast op een 'feestelik samenzijn' dat eindigt als een 'galgemaal' (Vogelaar 1980b, 8). Aan het einde van de roman wordt het 'feestvarken' als een echt varken opgejaagd en in sneltempo 'gebakken gebraden geroosterd gekookt en zelfs ingemaakt' (303). Het feestvarken wordt opgegeten op het feestmaal dat voor hem is aangericht.

De verteller bevindt zich samen met een groot aantal personages in een soort psychiatrische instelling, maar een groot deel van de tijd brengen de bewoners door aan tafel. Ze leven in 'een gevaarlike toestand van oververzadiging' (77), want door excessieve consumptie hebben ze zich tot slaaf gemaakt van hun eigen verlangens. Niettemin trachten ze zichzelf ervan te overtuigen dat het 'geen schande was eens goed te schransen', indien ze maar niet zouden nalaten om 'in [hun] funksie van met rede begiftigde wezens' te 'reflekteren op [hun] toestand' (11).

Een van de vele verhalen waaruit *Alle vlees* bestaat, gaat over een pedagogisch instituut waarin kinderen opgevoed worden. De methode steunt op hetzelfde principe: controle door afhankelijkheid. De opvoeders laten het kind alles consumeren wat het wil, en zodra het kind verslaafd is, beperken ze de toevoer van voedsel. Enkel indien het meewerkt, kan het consumeren: 'de verslaafde kan door onthouding en tenslotte alleen door het dreigen met onthouding tot alles bewogen worden' (157). Dit pedagogische systeem is perfect aangepast aan de noden van de maatschappij, die immers vooral behoefte heeft aan 'willige, beweeglike, niet te verzadigen gebruikers' (idem). Verslaafd en permanent onverzadigd – ziehier de modelburger van een maatschappij die controleert via consumptie.

Bij permanente oververzadiging, daarentegen, bestaat het gevaar dat wat er in is gepropt er ook weer uitkomt. Een van de gasten aan tafel heeft 'zijn buik vol (…), hij heeft voortdurend honger maar bij de gedachte alleen al aan eten moet hij kotsen' (289). Zijn spijsvertering is ontregeld: zijn honger is niet langer op behoeftebevrediging gericht, maar is een blinde drift geworden, die zijn lichamelijke gezondheid ondermijnt. Iemand doen kotsen, is ook een vorm van vergelding: wie niet eten wil, zal kotsen. Wanneer de verteller aan tafel even niet oplet en 'verge[et] te eten', steekt iemand hem als straf een vinger in de keel, zodat hij 'moet kotsen tegen wil en dank' (113).

De meest hardnekkige kotser is een jongen die vetgemest wordt met spek. Eten staat hier voor knechting, gezag aanvaarden en je meerdere erkennen in je voeder: 'zo word je groot zo word je sterk zo leer je buigen zo leer je slikken zo word je een man' (122). Op een bepaald moment stoot zijn maag alle vlees af, zodat het kotsen een automatische drift wordt, die los staat van de aanwezigheid van voedsel in de maag. Zijn enige uitweg is de totale blokkade, 'om tegen te houden wat er uit dreigt te komen en om tegen te houden wat er van buitenaf dreigt te worden ingepropt' (idem).

Op de excessieve consumptiedwang kan enkel een extreme reactie volgen. De breuklijnen in de maatschappij volgen de verschillende, extreme houdingen tegenover die dwang: 'een frontlijn' scheidt 'veelvraten van verzadigden hongerkunstenaars en herkauwers' (17). De veelvraten geven zich over aan excessieve consumptie, de verzadigden kunnen de excessieve toestroom niet langer bolwerken, de hongerkunstenaars à la Kafka sluiten zich af en weigeren de consumptie, en de herkauwers blijven dwangmatig op dezelfde, onverteerbare brokken kauwen. De middenweg is zoek, alle opties zijn extreem en geen enkele is gezond – er is geen synthese, geen mogelijkheid om de tegenstelling te overstijgen.

In *Alle vlees* staan voedsel en taal op hetzelfde niveau: evenals het lichaam wordt de taal gedisciplineerd via consumptie. De keten van consumptie en afscheiding verbeeldt de disciplinering van de taal, haar ideologische manipulatie en haar degradatie tot een consumptieproduct. Wat gegeten en afgescheiden wordt, is een onscheidbare brij van taalvlees. Als het goed is, gaat het voedsel er via de mond in en via de aars uit, en gaan de woorden er via de oren in en via de mond uit. De circuits werken analoog. Zo is er een personage dat verslaafd is aan kennis, aan de consumptie van voorgekauwde weetjes die hem een encyclopedische kennis moeten bezorgen. Hij '[verorberde] schrokkerig dageliks grotere porties van deze instant-wereld in woord en beeld', tot hij een 'uitgehongerde holklinkende omnivoor' is die aan alle tafels wordt uitgenodigd om eruit te spuwen wat erin gegaan is (88).

Net zoals de ontlasting een nevenverschijnsel is van het eten, is de taalproductie een nevenverschijnsel van de taalconsumptie. Spreken maakt deel uit van het circuit,

maar staat louter als ontlasting tegenover het primaire luisteren. Luisteren wordt meer gewaardeerd dan spreken: de bewoners worden geacht passief te consumeren, niet actief te produceren. Spreken mag enkel een ontlasting zijn van wat erin is gegaan, geen actieve en kritische verwerking. Wie spreekt, mag niet vergeten dat 'de zin zelf een menselik produkt is, een uitscheiding, niet per se minderwaardig in vergelijking met de meeste andere menselike produkten, maar toch niet het produkt dat we het meeste op prijs stellen' (189-90). Aangezien het spreken een uitscheiding is, is het onderhevig aan dezelfde mankementen als de reguliere stoelgang. Wanneer het circuit verstoord is, kan het gebeuren dat mensen 'in scheten (…) spreken' of geconstipeerd raken en niet meer dan ' 'n paar keiharde geitekeutels' kwijtraken (108).

Diarree is uiteraard ook mogelijk: een personage dat zijn woordenstroom niet kan controleren scheidt 'de ene grootse en brede gedachte na de andere' uit (idem). Het gebeurt allemaal in het Frans maar 'het is zo verschrikkelijk dun en het blijft dun' (idem). Zijn 'niet te stuiten diarree' is een onversneden logorroe, een voor het systeem van 'de stofwisseling' onschadelijke maar ook volstrekt nutteloze malfunctie (110). Zo zijn er nog wel wat kleine mankementen met de stofwisseling: doordat de bewoners beide circuits door elkaar gebruiken, komt een stuk vlees of een woord wel eens in een verkeerd circuit terecht. '(I)edereen eet en praat tegelijk (…), soms eet er een zijn eigen woorden op en spat een klodder puree in je oor en zie je hem zich verslikken' (123). De twee circuits moeten op elkaar worden afgestemd, ze moeten perfect parallel lopen en toch gescheiden blijven. Zoals de hoofdgeneesheer, dokter Benweg, aangeeft, behoort het genezen van dat soort aandoeningen tot de kerntaken van het instituut: 'de stofwisseling, zegt Benweg, daar houden wij ons in hoofdzaak mee bezig' (103). Alle storingen in de consumptie van vlees en taal moeten worden weggezuiverd.

Bij een instituut horen vanzelfsprekend plichten en verboden: deelname aan beide circuits is verplicht, zich eraan trachten te onttrekken ten strengste verboden. De machines moeten blijven draaien. Spreken is verplicht: 'zwijgen is hier aan tafel niet toegestaan, zwijgen is het grootste verbod' (136). Nochtans wantrouwt de verteller verhalen, zeker als ze opgenomen zijn in een keten van consumptie en uitscheiding. Het gevaar bestaat dat de mens gereduceerd wordt tot ontlastingsorgaan, en dat het instituut niets is dan een 'kloakenstad waar we moeten leven van onze eigen afscheidingsproducten' (149). Zo ontstaat een gesloten circuit van woorden, dat steeds verder degenereert en vervuild raakt. Dit vervuilde circuit werkt als een watercircuit waarbij het vervuilde water verdampt en opnieuw neerslaat. Het resultaat is een 'door en door vervuilde woordenregen, gewenteld en gekeerd door de eindeloze sirkulaties van verdamping en neerslag' (221). De sprekers aan tafel consumeren de verhalen die de anderen afscheiden en dissen ze vervolgens opnieuw op.

Het wilde vlees

‘Verhalen’, aldus de verteller, ‘dienen om de waarheid te verdonkeremanen’ (136). Erger nog is dat een verhaal na verloop van tijd ‘een eigen leven gaat leiden en zich tegen je keert of zich van je meester maakt, het is een woekering van het weefsel’ (idem). Dat soort woekering is echter slechts een van de mogelijkheden. De taal kan ook woekeren als wild vlees dat niet te temmen is en het circuit van consumptie en afscheiding, van luisteren en spreken, doorbreekt. Dat de twee circuits, taal en lichaam, spreken en eten, met elkaar verweven raken, betekent enerzijds dat de taal zich als een lichaam kan laten temmen, maar anderzijds dat de taal als een lichaam de disciplinering kan doorbreken. Wanneer het woord lichaam wordt, verliest het zijn vermogen om de dingen te ordenen, maar schudt het eveneens zijn ondergeschikte positie in de economie van de representatie af. Dan wijzigt het karakter van de keten van consumptie en afscheiding: de afscheiding wordt een actieve productie. Het afval wordt geconsumeerd en verwerkt tot een subversief taallichaam.

Het woekerende woordvlees verzet zich tegen taalvormen die nog slechts de economie van de representatie imiteren, terwijl ze in feite volstrekt geen greep meer bieden op de werkelijkheid. *Alle vlees* is in zijn geheel een dergelijke monsterlijke taalproductie die zich in geen enkele voorgekauwde vorm laat vastzetten, noch in een verhaalvorm noch in een grammaticale, syntactische vorm.

Daarnaast bevat de roman een hoofdstuk dat bestaat uit één lange, ‘ontoelaatbaar lange zin’ (172). Vogelaar stuurt in *Alle vlees* – in termen van Gilles Deleuze – de taal in een vluchtlijn die alle conventies doet ontsporen, achter zich laat en neigt naar de limiet waar taal ophoudt een voorgevormde betekenis of conventie te belichamen. Vogelaars taalbewerking ‘consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuire, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors’ (Deleuze 1993, 94). Volgens Deleuze tracht de moderne literatuur in de taal iets te vatten van het ‘buiten’ van de taal: de niet-taal die de taal mogelijk maakt. De verweving van taal en lichaam impliceert in eerste instantie dat de taal verzaakt aan haar representatieve functie: de taal is niet langer ondergeschikt aan de wereld waarnaar ze verwijst.

De revolte van de taal tegen de representatieve functie manifesteert zich in literatuur in een ondermijning van narratieve conventies. Deze conventies impliceren immers een disciplinering van de taal waartegen Vogelaar zich in zijn experimentele proza verzet. De hiërarchie tussen de verschillende verhaalniveaus staat in *Alle vlees* zwaar onder druk: het onderscheid tussen wie vertelt en wie verteld wordt, is vaak niet duidelijk te maken. Deze verwarring past in de ideologische, taalkritische dimensie van het boek: verteld worden, geobjectiveerd worden in een verhaal of vertelling is een vorm van onderwerping aan de macht van degene die in de positie van de verteller zit. Deze techniek kan echter ook gelezen worden in het licht van Vogelaars ekphrasis van Bacon. Zoals eerder opgemerkt, poogt Vogelaar in *Alle vlees* het gebruik van

a-perspectivische lijnen door Bacon te vertalen aan de hand van 'kruisende *zinswendingen*' (Vogelaar 1987, 158). Dit principe illustreren we aan de hand van Vogelaars experiment met de narratieve structuur van de tekst.

In *Alle vlees* slingert de vertelling zich vaak tussen de vertelniveaus, verenigt ze vertelniveaus in één weerspannige taalstroom. De verteller van de lange zin in 'exkursie 2' merkt op dat hij dingen vertelt die 'verhaaltechnies' misschien niet mogelijk zijn, maar dat hij 'lak [heeft] aan wat voor point of view en verhaalde of verhalende rede ook' (Vogelaar 1980b, 183).

In verhaal 26 zijn er drie verhaalniveaus: de extradiëgetische verteller, een intradiëgetische verteller en een intra-intradiëgetische verteller. De 'ik' die in de eerste zin aan het woord is, is de intra-intradiëgetische verteller, Polonius. 'Eén gebeurtenis (...) zal ik niet licht vergeten, aldus Polonius, vertelt Angelika' (68). Angelika citeert Polonius, de extradiëgetische verteller citeert Angelika. Even later is de 'ik' Angelika, maar het is niet duidelijk op welk niveau. Angelika citeert zichzelf (intra-intradiëgetische vertelling) en de extradiëgetische verteller citeert Angelika (intradiëgetische vertelling): 'Laat maar, zeg ik (...), zo vertelt zij achteraf' (idem). In het stuk dat in dit citaat is weggelaten, komt een 'ik' aan het woord die zowel op het intra-intradiëgetische niveau als op het intradiëgetische niveau kan thuishoren (dat laatste lijkt de meest 'logische' optie): 'Laat maar, zeg ik, dat is allemaal al eens verteld, dat is van geen enkel belang meer, ik leun achterover, zo vertelt zij achteraf, en op hetzelfde moment (...)' (idem). De 'ik' in 'ik leun achterover' bevindt zich op de drempel, in een tussenzone tussen twee vertelniveaus.

Vervolgens komt een 'ik' aan het woord die zich op de drempel tussen het intra-intradiëgetische, het intradiëgetische en het extradiëgetische niveau bevindt: '(...) op hetzelfde moment valt er met donderend geraas een vlieg in mijn vis. Eerst dacht ik, au mijn oog. Ik vergiste me. Nu moet je weten, zei ze, dat (...)' (idem). Die 'ik' is mogelijk dezelfde 'ik' als in 'ik leun achterover' (en die bevindt zich op een drempel) of de 'ik' die Angelika citeert.

Even later wordt het systeem Polonius, Angelika, extradiëgetische verteller hersteld, maar de hiërarchie tussen Polonius en Angelika wordt ook eens omgekeerd: 'aldus Angelika, vertelt Polonius' (69). Vogelaar creëert hiërarchieën en ondermijnt ze, en zodoende construeert hij een tussenzone waarin het niveau in de hiërarchie niet langer te bepalen is: de passages in deze tussenzone bevinden zich op de drempel tussen verhaalniveaus en onttrekken zich aan de narratieve hiërarchie. Vogelaars liminale poëtica, die we uit zijn essays over beeldende kunst hebben gedistilleerd, is tevens zichtbaar in de schriftuur van *Alle vlees*, die een hiërarchische structuur omvormt tot een overgangsgebied tussen vorm en vormeloosheid.

Herhalingsdwang

De woekering en onophoudelijke ontsporing van het taalvlees gaat in *Alle vlees* gepaard met herhalingsdwang: doordat het verhaal steeds ontspoort, raken de gebeurtenissen nooit verteld, en moet de verhaallijn eindeloos opnieuw worden opgenomen. De herhalingen en variaties die Vogelaar in het werk van Bacon ziet – 'een wanhoopsdaad want er is geen begin en geen eind' (Vogelaar 1987, 136) – verschijnen in *Alle vlees* op twee niveaus: dat van de auteur die telkens opnieuw hetzelfde verhaal tracht te vertellen en dat van de personages in de verhaalwereld, die er niet in slagen een verhaal van begin tot eind te vertellen en die vergeefs trachten een traumatisch moment in een zingevend verhaal te vatten.

We bespreken als voorbeeld van de ontsporing hoofdstuk zestien, waarin Polonius zijn 'versie van het lijdensverhaal' (Vogelaar 1980b, 38) wil vertellen. De verteller geeft aan dat Polonius zijn verhaal 'vervolgde' (idem), hoewel het niet duidelijk is waarop dit verhaal precies volgt. Voor hij aan (het vervolg van) zijn verhaal kan beginnen, wil Polonius eerst de context toelichten, 'een impressie (…) van de tijd en de natuurlike omgeving' (idem).

Daarna volgt een poëticale bespiegeling over dosering, waarbij opvalt dat het verhaal als een lichaam wordt beschreven, een geraamte met vlees rond: 'wanneer weet je te weinig om de kwintessens te vatten (geraamte) en wanneer weet je teveel [sic] zodat de draad rafelt (draderig vlees)' (idem). Het vlees begint aardig te rafelen wanneer de verteller uitlegt wat Polonius stoort aan Ferdinand: de gaten in zijn hoed, de blaasjes op zijn lippen. Daarop weidt Polonius uit over Loyola in een lange, ontsporende zin die leestekens mist, het elliptische ritme van een orale uiting heeft en bruusk van de ene referent (Loyola) op de andere (Polonius) overgaat.

De volgende passage begeeft zich op de drempel tussen vertelniveaus: ze gaat over van [1] een intradiëgetische verteller (Polonius in de directe rede), naar [2] een extradiëgetische verteller met interne focalisatie (vrije indirecte rede), naar [3] een extradiëgetische verteller met externe focalisatie. Het woord 'muskulatuur' bevindt zich op de drempel tussen het tweede en het derde deel van de passage, het hoort thuis in beide delen. Het taalvlees kronkelt tussen de verschillende vertelniveaus en blijkt in zekere mate neutraal ten opzichte van die niveaus.

> [1] Dat is niet belangrijk zei hij, belangrijker is dat het mij niet mag storen, [2] dat zei hij als volgeling van Loyola wereldkampioen zelfbeheersing die zijn hart kon stilzetten en zelfs maandenlang, als het moest, dwz. als hij dat wilde, met zijn vuist het onwillekeurig samentrekken van de maag kon bedwingen, met zijn vuist ja met geweld en dus via keel en slokdarm in de maag, [3] zijn muskulatuur, die van Polonius, trok zo samen dat zijn armen en benen trilden (…) (Vogelaar 1980b, 39).

De verteller wijst even vooruit naar 'de hond waarover [Polonius] later zou vertellen' (39). Dan neemt Dora het woord en strandt de vertelling in betekenisloze woordenstromen: 'oculi codis nee dat zei zij niet natuurlik, vulgus zei zij, vullis vulgair voyerend fallies gefikseerd manvolk' (idem). Het gesprek gaat hortend voort, tot de verteller uitroept: 'Laat hem nu eindelik eens van wal steken met zijn verhaal' (40). Maar een verhaal komt er niet. De personages trachten hardnekkig verhalen te vertellen, maar net als hun zinnen ontsporen hun verhalen onophoudelijk.

De combinatie van ontsporing en herhalingsdwang blijkt uit de herhaalde pogingen om te vertellen over een gebeurtenis die zich vermoedelijk op de zestiende maart heeft voorgedaan. Van een duidelijke betekenisgeving of representatie van gebeurtenissen is in die woordenstromen nauwelijks sprake. De verteller doet een poging de traumatische herinnering te verwoorden: 'Op een dag, de zestiende maart als ik me niet vergis, kwam een man de eetkeuken binnenzetten' (62). Om onduidelijke redenen schiet hij enkele mensen neer. Wat later is er sprake van 'de diskussie (…) op die bewuste zestiende maart' en van 'menige droeve herinnering', maar over die discussie zegt de verteller niets (67).

In het volgende hoofdstuk willen enkele personages het debat aangaan over een 'traumatische ervaring (…) in die nacht van de vijftiende op de zestiende of van de zestiende op de zeventiende maart' (68). Er is twijfel over de datum, dag is nacht geworden, en bovendien is de verteller 'de hele geschiedenis kompleet vergeten' (idem). Hoewel hij meent dat het 'allemaal al eens verteld [is]' (idem), vertellen Angelika en Polonius een heel ander verhaal, over een slapeloze man die een 'onweerstaanbare aandrang' voelt zich te scheren en te ontlasten (69).

De dwangmatige herhaling van het verhaal over de zestiende maart wordt hier weerspiegeld in de 'traumatiese ervaring' van een man die lijdt aan herhalingsdwang: 'elke nacht moet ik me opnieuw scheren hoewel ik geen haar meer op m'n hoofd heb' (idem). Zijn ontlasting is dwangmatig geworden omdat ze niet langer het middel is om het lichaam te ontdoen van een overtolligheid – de herhaling is doel op zich geworden: 'ik moet me ontlasten van een innerlike last, van iets dat er allang niet meer is' (idem). Op de onophoudelijke consumptiedwang volgen enkel extreme, dwangmatige reacties.

In een later hoofdstuk geeft de verteller nog een andere versie van de 'avond in maart', '(d)ie bewuste avond' (114). Hij 'lag op twee stoelen' (115), met zijn hoofd tussen 'zachte dijen' (116) geklemd, in een vreemde, mogelijk seksuele positie die het midden houdt tussen 'ongemakkelik hangen en liefdevol wurgen' (idem). De verteller komt nog een paar keer terug op die bewuste avond, de traumatische ervaring spookt in de herinnering. De gebeurtenissen zelf blijven ongrijpbaar, maar lijken zich toch telkens op een of andere manier te herhalen in andere gebeurtenissen. 'Het moet ongeveer in deze tijd geweest zijn, een avond als deze' (199), maar wat 'het' is, blijft

onduidelijk. '(H)et enige wat ik kon verzinnen was iets dat ik zelf gezien had en dat was zo goed als niets' (198). Er rest enkel een vaag gevoel dat 'een geschiedenis [zich] herhaalt' (199). De enige optie is dan vertellen, '(h)et enige dat iemand nog overblijft' (idem)[2].

De avond blijft zich aan de verteller opdringen als een onverwerkte kern. De verteller onderbreekt een verhaal met de mededeling dat hij over 'die rampzalige avond' niet meer zal spreken: 'ze is al te vaak beschreven en als de dag van gisteren in ons geheugen gegrift' (247). De ironie bestaat erin dat niemand kan vertellen wat er toen gebeurd is. In nog een later hoofdstuk maakt de verteller zich op voor 'een oud verhaal' over 'een avond in maart' (275). Het verhaal suggereert een verwerking van het trauma, want de verteller kwam 'na vele jaren uit het bos tevoorschijn' (idem), maar het publiek laat hem niet toe zijn verhaal af te maken. 'Laatste maal, tikt iemand me op de schouder (…) en [ik] ga af met mijn verhaal' (idem).

Het publiek stelt een arbitrair einde aan de herhaling, maar het trauma is niet verwerkt. De taal blijkt impotent, niet in staat de gebeurtenissen te vatten. Deze onmachtige taal verschijnt in *Alle vlees* als de schaduwzijde van het subversieve taalvlees. De onmogelijkheid om een verhaal te vertellen, het failliet van de representatieve taal, drijft de vertelling aan, in een pijnlijke en frustrerende herhalingsdwang.

De oorlogsmachine

In het exces van de ontsporende taal toont zich het trauma: in het surplus toont zich het onvermogen tot zingeving. Evengoed is de ontsporende taal echter een verzet tegen de structuren, conventies en machtsapparaten die dat manco trachten te verbergen en te miskennen, door bijvoorbeeld de taal in betekenisloze verhalen te dwingen. De woekering van het wilde taalvlees mondt uit in 'een ontoelaatbaar lange zin' (172) die bijna twintig pagina's beslaat. Deze zin houdt niet enkel op syntactisch niveau maar ook op thematisch niveau een verzet in tegen de dwang van voorgevormde structuren en de controle door capsulering. De onmachtige taal van de falende representatie gaat hand in hand met de subversieve taal die de representatie weigert.

Onder meer het onderwijs als disciplinerend en controlerend instituut krijgt ervan langs. Op school leerde de verteller 'dat korte puntige zinnen de voorkeur genieten', wat zoveel betekent als vlot verteerbare zinnen die gemakkelijk het oor ingaan en de mond uitgaan, zinnen die 'buiten begrip kunnen' en enkel gehoorzaamheid en instemming uitdrukken: 'ja en amen bedoelde hij [de leraar] ons te leren zeggen' (179).

De verteller associeert het onderwijs zelfs met fascistische indoctrinatie, want de jeugd krijgt er kennis 'met een Neurenbergertrechter' ingegoten die 'niet alleen tegen

onze verlangens maar ook tegen onze belangen en dus verkeerd was' (180). Het verzet tegen deze indoctrinatie kan niet volstaan met de weigering van enkele vrouwen om 'een beha onder hun rokje te dragen' en daarvan 'de revolutionaire betekenis' uit te leggen (181). Evenmin verwacht de verteller heil van het marginale verzet 'van elementen aan de periferie, met hun vèrstrekkende plannen en wensen', aangezien deze geïmpliceerd zijn in 'het wankel maar daarom des te enerverender evenwicht van de status quo (ante), altijd anders maar zichzelf altoos gelijk' (178). Het geloof in de mogelijkheid van distantie is nagenoeg verdwenen.

De schrijver kan enkel de woekering van het wilde taalvlees volgen en de zin zijn onstuitbare en vernietigende gang laten gaan. De destructieve kracht van de zin is een angstbeeld dat velen 'met een prik of pil' (176) trachten te bezweren. De zin ontwikkelt zich als een kracht die elke ordening en ook zijn eigen ordening vernietigt. Hij lijkt op 'een stad (...) die zich in haar woeker- en vraatzucht opwerpt als de eksklusieve, langzaam in- en uithalende en uitzaaiende vlek die een gruwelijke toekomst uitwerkt' (idem). Gewapend met de zin ontpoppen de onderdrukten zich tot wat Deleuze en Guattari als een nomadische oorlogsmachine zouden omschrijven, een oprukkende woestijn die elke gevestigde orde van de kaart veegt: ''n plattegrond lijken we, maar we zullen een woestijn zijn die de stad verpulvert, verzandt en ontmant' (181)[3].

De oorlogsmachine richt zich tegen de vormen, de abstracties of categorieën die de ongevormde werkelijkheid geweld aandoen en miskennen. Zo hekelt de verteller theoretische abstracties die de concrete werkelijkheid uitbenen tot een set van metafysische categorieën[4]. Nochtans houdt Janus, de gesprekspartner van de verteller, een theoretisch betoog over de 'realistiese illusie' (201) dat woord en ding samenvallen, dat de voorstelling van het ding dat ding zelf is. Hij geeft een kritiek van het fetisjisme, waarbij 'een bepaalde voorstelling' van bijvoorbeeld een scheermes, 'én van de situatie waarin je dat mes ziet (...) aan dat scheermes zelf toegeschreven [wordt]' (idem). In literatuur garandeert stijl de realistische illusie, want 'stijl [is] niets anders (...) dan een koker waar je doorheen kijkt en die (...) jou de indruk geeft dat het een uiterst nauwkeurig beeld is' (201-2).

Paradoxaal genoeg verwerpt Janus in een theoretisch – en dus afstandelijk – betoog de illusie van afstandelijkheid. 'Elke afstand is gezichtsbedrog beweert hij' (203). In de ongevormde werkelijkheid bestaan er volgens hem 'geen oriëntatiepunten' en 'zelfs geen koördinaten', dus kan de blik omhoog enkel uitmonden in illusoire abstracties en bedrieglijke vormen. Zijn opvattingen kunnen gelden als poëtica van deze roman:

> In plaats van het kikvorsperspectief (...), in plaats daarvan liever de vormen oplossen die de vormeloosheid ongrijpbaar maken en de blik, zegt hij smikkelend, in het darmstelsel laten graaien, om inzage te krijgen in de

> voedingsleer en de vertering, in het zenuwstelsel woelen ook, diep in het meest nabije om er, dat wel, op het juiste moment, zonder omwegen en plichtplegingen, zonder zelfmedelijden, bruusk afstand van te nemen (203-4).

De verteller noemt Janus' opvattingen 'waanwijsheden' (204) en bespot zijn betoog over de verhouding subject/object en 'Sachvorstellung-Wortvorstellung' (203). De theorie van Janus bekritiseert dan wel de realistische illusie en de illusie van afstandelijkheid, maar deze kritiek blijft binnen de representatieve logica van ding en afbeelding/voorstelling: er blijft 'iemand die kijkt en iemand die bekeken wordt, of het groot (vergroot) of klein (verkleind) is' (idem). Janus' theorie blijft een kritiek van de representatie en stelt zich afstandelijk op tegenover de valse representatie oftewel de realistische illusie.

Het 'verschil in gezichtspunt' is volgens de verteller geen 'okulair zus of zo', het betreft geen voorstellingen van de werkelijkheid (205). 'Wat je denkt te zien interesseert me geen reet' (idem). Het gaat de verteller niet om verschillende voorstellingen van de werkelijkheid, om 'het verschil van mening' over de werkelijkheid, maar om 'het verschil in standpunt (er midden in of erbuiten, en wat daarvoor nodig is)' (idem). De vraag is niet hoe de schrijver *tegenover* de werkelijkheid staat (zijn voorstelling of mening), maar hoe de schrijver *in* de werkelijkheid staat (zijn standpunt).[5] Hoe functioneert hij in de maatschappij, en hoe kan hij zich eventueel aan de maatschappelijke dwang onttrekken? Het gaat de verteller ook om een reflectie op het materiaal van de schrijver, zijn technische bagage die hem toelaat iets van de werkelijkheid te tonen, veeleer dan zijn visies en meningen: 'laat liever maar eens zien *wat* je ziet en *of* je wel iets ziet, hoe dan wel, met wat voor middelen' (idem).

De taal als oorlogsmachine is geen vertoog over de werkelijkheid, over voorstellingen en meningen. Ze is geen vertoog over de taal maar het wilde vlees van de taal zelf, de subversieve kracht van de taal die alle vormen en voorstellingen vernietigt. De verteller zou graag 'een punt zetten' achter de ontsporende zin, maar hij beseft 'dat [hij] niet buiten haar kan' (180). Een neutraal, beschouwend metadiscours over de taal is niet mogelijk: de auteur zit er middenin en moet in die circulaire logica aan de taal werken.

Het archimedische punt

De verteller geeft toe dat hij wel verlangt naar een buitenpositie, waar hij de werkelijkheid kan overzien en alle elementen daarin hun plaats geven. Het talige equivalent van zo'n archimedisch punt zou een metadiscours zijn, een discours dat alle andere discoursen hun relatieve plaatsen ten opzichte van elkaar kan aanwijzen. De verteller

'wilde, al was het maar voor even, een plaats innemen vanwaaruit een overzicht mogelik is' (231). Het geloof in een metapositie of een archimedisch punt wordt in *Alle vlees* echter op alle niveaus gedeconstrueerd. Zowel de narratieve structuur als de verhaalwereld is opgezet als een liminale zone: een drempel- of tussengebied dat geen buitenpositie toelaat.

Het narratologische equivalent van het verlangen naar een archimedisch punt zou het verlangen van de verteller kunnen zijn om niet aanwezig te zijn als personage in zijn eigen vertelling. De extradiëgetische verteller van *Alle vlees* vertelt doorgaans homodiëgetisch: hij maakt zelf mee wat hij beschrijft, hij is zelf aanwezig in de ruimte die hij beschrijft. Hij probeert uit deze ruimte te ontsnappen, en één keer lijkt hij in zijn vlucht te slagen: 'ik sta op, ben met een paar stappen bij de deur en sta buiten op een weg die ik herken en waarover ik wegloop' (288).

Even lijkt hij ontsnapt te zijn: 'eindelik vrij denk ik, frisse lucht' (idem). Maar ontsnappen lukt nooit: zelfs als hij het instituut meent te kunnen verlaten, verlaat het instituut hem nooit: 'ik [herinner] mij volstrekt tegen mijn zin het vertrek, de verkeken kans, de mislukte vluchtpoging' (idem). Hij blijft geïmpliceerd in het machtscircuit dat hij probeert te beschrijven: hij kan nooit het archimedische punt bereiken van waaruit hij kan beschrijven zonder geïmpliceerd te zijn in datgene wat hij beschrijft. Tezelfdertijd kan hij nooit volledig rekenschap afleggen van de positie die hij inneemt in het machtscircuit dat hij beschrijft. Niet toevallig is er in deze passage ook sprake van een fotograaf, die het gezelschap moet fotograferen én ervoor moet zorgen dat hij 'er zelf ook op komt' (289). De fotograaf is als waarnemer altijd aanwezig in zijn foto (ook als hij niet is afgebeeld), maar hij kan zijn eigen positie in de foto niet objectiveren.

Toch lijkt de verteller van *Alle vlees* enige afstand te nemen: na zijn (al dan niet mislukte) vluchtpoging is hij als verteller steeds minder zichtbaar. In enkele passages treedt de verteller nog op de voorgrond: 'Nu jij, fluister ik tegen Vitus' (291). In de meeste gevallen lijkt hij echter heterodiëgetisch te vertellen, alsof hij er zelf niet bij is. Aan het einde van de roman verschijnt de verteller als 'we': 'begin maar alvast, horen we hem heel in de verte roepen' (308). De 'ik' van de verteller is een 'we' of een zelfs volstrekt onbepaald 'je weet wel' (idem) geworden. De verteller lijkt als personage uit zijn vertelling te verdwijnen, maar tegelijk lost hij er volledig in op. Hij wordt opgepeuzeld door de machine: 'we [horen] nog alleen iets (…) knagen kraken bijten smakken slikken, en dat zal doorgaan tot alles schoon op is' (idem). Wie denkt eruit te stappen, wordt er volledig door verzwolgen. Enkel op de drempel tussen in en uit kan iets van verzet geboden worden.

In het instituut krijgt de verteller in elk geval de mogelijkheid om de volledige ruimte van het instituut en zijn bewoners te overzien. Het instituut is immers geconstrueerd

als een panopticum, zoals beschreven door Jeremy Bentham en Michel Foucault[6]. Het panopticum is een model dat voorziet in een centraal punt van waaruit alle andere punten zichtbaar zijn. In het centrum van het web zit de spin: ‘ik spin een mechanisme van draden, ik weef een stelsel van gevoelige detektors, vanuit een sentrale positie sta ik in direkt kontakt met de uitersten van mijn gebied’ (229). Een zekere Lips bewijst lippendienst aan Bentham en legt uit hoe het universele oog de perfecte gevangenis creëert, waarin elke beweging gecontroleerd en indien nodig ook gecorrigeerd kan worden. ‘Ik geef één man een veelvoud aan ogen en een verscherpt gehoor. (…) Elke visuele, auditieve of termiese impuls die hij ontvangt, doet hem beveiligend handelen’ (232). Wie controleert, doet er niet toe, het systeem van universele beveiliging is niet aan personen gebonden en dus ‘feilloos’ (233).

In het centrum van het web is de opzichter niet onderhevig aan de illusies en de waanbeelden waaraan de bewoners van het web blootstaan. Het instituut is een spiegelpaleis vol valse uitzichten en natuurbeelden, ‘droomlandschappen naar de natuur geschilderd, van uur tot uur wisselend, met afstandsbediening al naar believen om te schakelen’ (231). Het panopticum steunt op de illusie van de afstandsbediening, de illusie dat een centraal controleorgaan de touwtjes van het spektakel in handen houdt. Het is een almachtsfantasie die steunt op een representatieve (‘okulaire’) logica. Die zegt dat er een werkelijkheid bestaat en daarnaast een centraal orgaan dat bepaalt welke voorstellingen van de werkelijkheid de mensen te zien krijgen.

In ideale omstandigheden fungeert het panopticum geruisloos, zonder fysieke dwang of disciplinering, want de nieuwe orde van het panopticum realiseert ‘de grootst mogelike Intimiteit zonder enige Aanraking of Bezoedeling’ (234). Het gaat niet zozeer om ‘tucht’ als wel om ‘dressuur’, en daar speelt de voeding een belangrijke rol in (235). ‘Voeding én opvoeding hebben immers beide in gelijke mate onze warme belangstelling’ (234). Doordat het systeem van illusies en waanbeelden overal doordringt, ontstaat ‘een gesloten sirkwie’ (237), een hyperrealiteit die op geen enkel punt nog uitzicht biedt op de werkelijkheid. De kleinste eenheid van dit circuit is zoiets als een televisie: ‘in elk huisje een teater’ (238).

In het perfecte panopticum is het hele leven een theater, dat een ‘ervaren regisseur’ in staat stelt ‘een perfect gestroomlijnde enscenering te bewerkstelligen’ (80). Het panopticum simuleert werkelijkheid, het simuleert een wereld buiten de gevangenis en buiten het regime van het beeld. De geprivilegieerde theatervorm in het panopticum is de striptease, want de striptease is gebaseerd op simulatie, op de illusie dat je het naakte lichaam achter het masker zult te zien krijgen. De verteller gaat naar een striptease kijken en weet perfect dat het erom gaat ‘om ons in slaap te wiegen, ons zand in de ogen te strooien, de werkelijkheid te verdoezelen en de waarheid te versluieren’ (145-6). Nochtans verbergt de striptease niets, de striptease biedt geen valse voorstelling van de werkelijkheid, maar simuleert die logica van representatie en

voorstelling. De striptease speelt met 'de bedrieglike suggestie van iets innerliks, iets rijks in tegenstelling tot de povere buitenkant, van diepte onder het oppervlak' (150).[7]

Volgens de simulatielogica van de striptease creëert de perfecte etiquette de schijn dat achter de maaltijd 'een subliem genieten' schuilgaat: het 'materiële element' maakt meer en meer plaats voor 'perfekte voorstellingen' (153). Controle en simulatie gaan hand in hand: een naadloze simulatie van genot genereert volgzame consumenten. De excessieve, dwangmatige consumptie van de bewoners suggereert niettemin een kortsluiting in het gesloten circuit van de hyperrealiteit. Het exces wijst op een tekort in het gesimuleerde genot, een tekort dat inherent is – zo suggereert dit boek – aan een samenleving die haar leden controleert en disciplineert door middel van de consumptie van producten die de behoeften slechts schijnbaar bevredigen. Dit tekort in het circuit leidt tot een 'obsessionele dwang' (152) om de maaltijd 'in zijn stuitende naaktheid' (153) op te dienen, 'alles dooreen geprakt, slechts geleid door het vraatzuchtige oog en slechts beperkt door de rekbaarheid van je scheur' (idem). Voor de dwangmatige vreter heeft de simulatie van de sublieme maaltijd haar effect verloren. Hij wil achter de sluier grijpen naar het ding zelf, en wanneer dat er niet blijkt te zijn, blijft hij bezeten doorvreten. Dat is de obscene keerzijde van de controle door consumptie.

Tot slot

In deze bijdrage hebben we uit Vogelaars essays over beeldende kunst een beeldpoëtica afgeleid. Het beeldend kunstwerk geeft volgens deze poëtica de visuele uitdrukking van een overgangsstaat, een liminale zone. Vervormende en vervreemdende procedés doorbreken het geconditioneerde waarnemingspatroon van de toeschouwer en confronteren deze met de onbeslisbare betekenis van het beeld.

Deze beeldpoëtica is sterk verwant aan Vogelaars literaire poëtica, met name aan de liminale aspecten daarvan die Mertens heeft geanalyseerd. Deze aandacht voor het tussengebied tussen vorm en vormeloosheid, op de grens van de betekenisvorming, ontwikkelt Vogelaar in zijn essays over de beeldende kunst van Francis Bacon en over het proza van Samuel Beckett. Ze markeert een overgang van een marxistische en avant-gardistische poëtica, in de jaren zestig en zeventig, naar een veeleer modernistische esthetiek in de loop van de jaren tachtig. Mogelijk hebben de mediale eigenschappen van het beeld Vogelaar in deze ontwikkeling gestimuleerd. Dankzij de illusie van het natuurlijke teken lijkt de visuele ervaring van deze overgangstoestand immers directer dan de verbale.

In *Alle vlees* tracht Vogelaar een verbaal equivalent te construeren voor een schilderij van Francis Bacon. We hebben laten zien dat deze ekphrasis een thematische en vor-

melijke uitwerking is van het conflict tussen het vormeloze en de vervorming dat Vogelaar kenmerkend acht voor het werk Bacon. Op alle niveaus geeft *Alle vlees* bovendien vorm aan de deconstructie van het geloof in een metapositie. De narratieve structuur en de verhaalwereld hebben beide een liminaal karakter: ze vormen een overgangsgebied dat geen buitenpositie toelaat.

Literatuur

CULLER 1983
J. Culler, *On Deconstruction*. London, Routledge & Kegan Paul, 1983.

DELEUZE 1993
G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE & GUATTARI 1980
G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux.* Paris, Minuit, 1980.

DERRIDA 1993
J. Derrida, 'The Exorbitant: Question of Method' & 'The engraving and the Ambiguities of Formalism', from: *Of Grammatology*. In: C. Harrison, & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas.* Malden, Blackwell Publishing, 1993, 944-949.

ISER 1988
W. Iser, 'The Reading Process: A Phenomenological Approach', in: J. Tomkins (red.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore enz., Johns Hopkins University Press, 1988 [1986], 50-69.

KRIEGER 1992
M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore enz., Johns Hopkins University Press, 1992.

MERTENS 1991
A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

SJKLOWSKIJ 1982
W. Sjklowskij, 'Kunst als procédee', in: S. Bogman, Y. van Kempen & A. Mertens (red.), *Russies Formalisme: Teksten van Sjklowskij, Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow.* Nijmegen, SUN, 1982, 11-32.

VITSE 2015
S. Vitse, 'De utopische methode. De poëticale positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig', in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig.* Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

VOGELAAR 1976
J.F. Vogelaar, 'Ik in kapitaal', in: J.F. Vogelaar, D. Robberechts, Lidy van Marissing & H. Vervaasdonk, *Het mes in het beeld*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1976, 7-86.

VOGELAAR 1978
J.F. Vogelaar, *Raadsels van het rund. Operaties 2.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

VOGELAAR 1980a
J.F. Vogelaar, 'Schedelplaats', in: *Raster* 14. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980, 55-74.

VOGELAAR 1980b
J.F. Vogelaar, *Alle vlees. Operaties 3.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

VOGELAAR 1985
J. Vogelaar, 'De cirkelgang van een nieuwe Sysyfus. Francis Bacon in de Londense Tate Gallery', in: *De Groene Amsterdammer,* 24/7/1985.

VOGELAAR 1987
J. Vogelaar, 'Door een schilderij van Francis Bacon', in: J.F. Vogelaar, *Terugschrijven.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1987, 132-159.

VOGELAAR 1990
J.F. Vogelaar, 'De V van foto Of afbeelding van een genezen lichaamsdeel', in: *Raster* 49. Amsterdam, De Bezige Bij, 1990, 90-98.

VOGELAAR 1993
J.F. Vogelaar, 'Samuel Beckett: Passeur van het interval. Hoe het werkt', in: J.F. Vogelaar, *Striptease van een ui.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1993, 171-202.

VOGELAAR 1997
J. Vogelaar, *Uit het oog. Beeldverhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997.

NOTEN

1. In *Raster* 49 staan de namen van de fotografen (op volgorde van de foto's): André-Pierre Lamoth, Theo Baart, Hans Aarsman, Cary Markerink en Henze Boekhout.

2. Daarnaast ziet de verteller een impliciet verband tussen het excessieve 'feest', 'de roes, de algehele uitzinnigheid' en de noodzaak 'om het verleden te verwerken' (196). Het 'kollectief verleden' lijkt hier ook wel de Tweede Wereldoorlog te zijn, gevolgd door de dwang om het 'konsumpsiepeil' en het 'produksiepeil' op te krikken (idem). Het exces is hier opnieuw het pendant van het trauma. In het trauma gaat immers een leegte, een breuk in de zingeving samen met een onvatbaar surplus aan betekenis en met excessieve pogingen tot symbolisering. Surplus en gebrek zijn twee zijden van eenzelfde medaille.

3. In *Mille Plateaux* gebruiken Deleuze en Guattari het concept oorlogsmachine voor de ontregelende bewegingen die georganiseerde systemen, zoals de staat, ondermijnen. De oorlogsmachine 'existe (…) dans tous ces flux et courants qui ne se laissent approprier par les Etats que secondairement' (Deleuze & Guattari 1980, 446).

4. '(H)et verschil tussen metafysieke kwakzalverij en diagnose', dat is het verschil tussen '(v)er of dichtbij' (202). Het verschil ligt in de houding ten opzichte van de werkelijkheid. De metafysicus richt zijn blik op holle abstracties, het alternatief zou liggen in 'de operatieve

blik van de inbreker' (idem). De inbreker houdt zich niet bezig met speculatieve theoretische kwesties, maar opereert in de praktijk.

5. Dit probleem stelde Walter Benjamin aan de orde in 'De auteur als producent': niet hoe de auteur *tegenover* de productieverhoudingen staat, is van belang, wel hoe de auteur *in* de productieverhoudingen staat: draagt de auteur bijvoorbeeld bij aan de ontwikkeling van de literaire productiemiddelen?

6. Dit legt Jacq Vogelaar uitvoerig uit in de documentaire *Na Alle vlees. Portret van een methode* die de toenmalige BRT in 1981 over de schrijfpraktijk van Vogelaar maakte. De gesprekspartner van Vogelaar was Daniël Robberechts.

7. Niettemin werkt het controlesysteem niet perfect, laat het 'gesloten sirkwie' hier en daar openingen voor verzet, waarop het instituut dan ook repressief en disciplinair moet ingrijpen. Tegenover het publiek bewaart het instituut zorgvuldig zijn geheimen: 'we laten niet zien wat zich zo allerhand in de verschillende vertrekken (…) afspeelt' (242). De bewoners krijgen – net als de leerlingen waarvan sprake in de 'lange zin' (cf. supra) – het gepaste voedsel 'met de neurenberger trechter' (243) ingegoten, en wie zijn eigen geestelijk voedsel wil kiezen door 'zijn neus in de boeken te stoppen' (242) wordt streng gestraft.

Deel 3

Dislocaties

Vogelaar vertaler

Ton Naaijkens

Jacq Vogelaar (1944-2013) was behalve een begenadigde lezer, een scherp criticus, een bevlogen auteur en een diepgravende essayist ook vertaler, een belangrijke vertaler welteverstaan – in letterlijke zin, maar ook figuurlijk als bemiddelaar tussen culturen en literaturen. In zijn eigen tijdschrift *Raster* komt dat het duidelijkst naar voren. Daar is hij permanent aanwezig, drievuldig in feite: behalve auteur is hij er redacteur en vertaler. Uit het afsluitende indexnummer valt onmiddellijk op te maken dat hij veruit de meest productieve vertaler van het tijdschrift is geweest: in ongeveer de helft van de 125 afleveringen staat een vertaling van zijn hand.[1] Het eerst in nummer 6 (1978) als vertaler van Heiner Müller en Rainer Kirsch, het laatst in nummer 123/124 (2008) met werk van J. Rodolfo Wilcock, Ror Wolf en Giorgio Manganelli. In deze bijdrage wordt ingegaan op J.F. Vogelaar in zijn hoedanigheid van vertaler en bemiddelaar van anderstalige literatuur.

Bij Vogelaars overlijden werd in de hagiografieën vooral de nadruk gelegd op zijn schrijverschap en voorts op zijn rol als bemiddelaar in met name *Raster* – vaak met bijzondere erkenning van het boek *Over kampliteratuur* (Peters 2013). Slechts een enkele keer was er aandacht voor zijn vertalerschap, al werd dat niet veronachtzaamd. In de rouwadvertentie werden zijn vele rollen expliciet genoemd: 'romancier, prozaïst, essayist, dichter, criticus en vertaler'. Erik Lindner betitelde hem als 'een geweldig aanjager van de belangstelling voor internationale literatuur'.[2] Nicolaas Matsier noemde de tientallen vertalingen die hij maakte en wees op het standpunt van Vogelaar dat vertalingen 'een integraal deel van onze literatuur' uitmaken (Matsier 2013). *De Groene Amsterdammer* besteedde uitgebreid aandacht aan zijn gezichtsbepalende stem in het laatste kwart van de twintigste eeuw. Cyrille Offermans noemt *Over kampliteratuur* Vogelaars 'meesterproef als lezer' en heeft een scherp oog voor de prestatie die Vogelaar in dat boek levert in (vrijwel) alle hoedanigheden van zijn schrijverschap (Offermans 2014). Een van de weinigen die nauwelijks onderscheid lijken te maken tussen schrijver- en vertalerschap is H.C. ten Berge, die de nadruk legt op Vogelaars productieve, kosmopolitische geest, zijn essayistische talent 'en de almaar groeiende vertaaldrift':

> Ik herinner aan zijn aandeel in de vertaling van Claude Lévi-Strauss' gecompliceerde studie *La pensée sauvage* die in 1968 als *Het wilde denken* verscheen. Ook in zijn latere vertalingen (denk aan het prachtige portret van de schizofrene dichter Alexander März) voegde hij zich naar de regels

> van het grammaticale spel en schreef hij een vloeiend en bloeiend Nederlands. (Ten Berge 2014)

In het laatste nummer van *Raster* levert Vogelaar een bijdrage onder de veelzeggende titel ‘Pro domo & Remise’: hij portretteert zichzelf in de drievoudige hoedanigheid van schrijver, vertaler en redacteur. Hij begint met een van zijn *Taats*-verhalen, meteen gevolgd door vertaalde stukken, aanverwant kort proza uit de buitenlandse literatuur dat deel uitmaakt van het literaire universum waaraan hij bouwde. Hij is er in zowel eigenlijke als figuurlijke zin vertaler: degene die vóór-leest, doorgeeft en bemiddelt.

Raster 73 (uit 1996) is een goed voorbeeld van de manier waarop het tijdschrift vaak bemiddelend optrad en vertalingen initieerde: het betreft de introductie van de Kroatische schrijver Miroslav Krleža (1893-1981), die een grootmeester van de Europese literatuur wordt genoemd – het nummer biedt vooral essays en vertalingen, bedoeld als ‘een opmaat voor vertalingen’, waarmee dan erkende boekvertalingen bedoeld zijn.[3] Een enigszins vergelijkbaar patroon tekent zich af in *Raster* 121 (2008), waarin de Duitse auteurs Alexander Kluge en Wolfgang Koeppen vooral in vertaling worden voorgesteld. Vogelaar doet dat deels samen met anderen, maar voor een deel ook alleen, evident uit bewondering en overtuigd als hij blijkbaar is van het belang van deze schrijvers voor de Nederlandstalige cultuur.

Anthony Mertens geeft in zijn proefschrift over Vogelaar een voorbeeld van hoe die laatste werkte en het is geen toeval dat het om een vertaling gaat. De titel van het gekozen fragment uit Vogelaars roman *Raadsels van het rund* (1978) luidt ‘Automatiese Venus’. Daarin wordt een liefdesmachine gefabriceerd in de vorm van een rund (koe), althans: in feite gaat het om een bestudering door de hoofdpersoon van teksten van Leonardo da Vinci en Hocke en anderen als ‘vertaalwerk’ (Mertens 1991, 130). Mertens wijst erop dat het gaat om een spel met metaforen: ‘De vertaler is “gedwongen tot in den treure malend zwarte letters te herkauwen,” een “bête”, “bovinische” onderneming (…). Het maalproces mondt uit in uitgekauwde woorden die hun betekenis hebben verloren en uitsluitend het resultaat zijn van “taalspielereien”: palindromen bijvoorbeeld.’ (131) Geïnspireerd door deze roman en de verkenning van andere zogenaamde drempelteksten komt Mertens tot de conclusie dat voor Vogelaar schrijven nauwelijks te onderscheiden is van vertalen (‘men verplaatst zich van het ene idioom naar het andere’) en dat de metaforen die hier door Vogelaar gebruikt worden (‘malen en herkauwen’) bedoeld zijn om het proces van schrijven en lezen aan te duiden. Omdat ook en vooral anderstalige teksten herkauwd worden, hebben we niet alleen in metaforische zin te maken met vertalen, maar ook in letterlijke zin. Het begrip vertalen dekt elke lading als het gaat om lezen, schrijven, herschrijven of ‘terugschrijven’; in die zin staat vertalen in het oeuvre van Vogelaar centraal.

Drie Fasen

In *Sluiproutes & Dwaalwegen* licht Anthony Mertens zijn 'liminale poëtica' toe aan de hand van het werk van Vogelaar. Vooral diens roman *Raadsels van het rund* komt aan bod en daarin met name 'ideeën over een manier van schrijven die zich het liefst in tussenruimten ophoudt, in de ruimten tussen verschillende kennisdomeinen en schrijfvormen' (Mertens 1991, 14). Mertens introduceert daartoe het begrip 'liminaliteit', waarvan hij zegt dat het ook in de buurt komt van 'intertekstualiteit'. In het derde deel van zijn studie worden concrete procedés behandeld die 'operaties' worden genoemd en ook wel 'tekstbewerkingen' (16): het is geen toeval dat juist in dat deel concreet gesproken wordt over vertaling als een bijzondere vorm van tekstbewerking. In het deel over *Raadsel van het rund* verbindt Mertens vertalingen met de verhouding tussen tekst en paratekst, die in die roman is omgekeerd. Vertaling is als het ware een paratekst bij een brontekst, met als gevolg een verandering van de status van het uiteindelijke product: boven de vertaling prijkt de naam van de auteur terwijl hij in feite niet de auteur ervan is. In Vogelaars roman komt dat tot uiting in de veelvuldige citaten uit werk van Hocke, Adorno en Foucault: 'Daarmee ontstaat de opmerkelijke situatie dat *Raadsels van het rund* teksten bevat die interpretatiekaders bieden voor de operaties in het boek, terwijl die operaties weer worden toegepast op de geciteerde teksten' (125). De citaten – voor de duidelijkheid: ze stammen van anderstalige auteurs en zijn vertaald – hebben een documentaire waarde, maar zijn tegelijkertijd het object van vele bewerkingen.

Vogelaar heeft niet altijd zo gewerkt, maar maakt uiteraard een ontwikkeling door. Op grond van de lijst vertalingen die is opgenomen in de bijlage is Vogelaars vertaaloeuvre in te delen in drie perioden: de kritische periode vanaf 1968, waarin vooral vertalingen gemaakt worden die aansluiten bij het maatschappij- en cultuurkritische gedachtegoed van de jaren zestig en zeventig of dat ontsluiten; een verkennende periode, waarin met name in het tijdschrift *Raster* buitenlandse auteurs worden voorgesteld die door Vogelaar van literair belang geacht worden; en ten slotte de periode waarin het zwaartepunt ligt op vertalingen rond het thema kampliteratuur. De drie fasen zijn nooit geheel van elkaar te scheiden en bestaan soms ook naast elkaar.

Permanente kritiek

De eerste vermelding van Jacq Vogelaar als boekvertaler[4] dateert van eind jaren zestig. Samen met H. ten Brummelhuis vertaalt hij *La pensée sauvage* van Claude Lévi-Strauss onder de titel *Het wilde denken*. Het boek verschijnt met een uitgebreid nawoord van het tweetal in de reeks Permanente Kritiek, opgezet door Polak & Van Gennep en mede voortgezet door Meulenhoff, De Bezige Bij en Van Gennep.[5] Kort daarop verschijnen andere vertalingen, vooral uit het Duits. Het betreft publicaties

waaraan de intellectuele tijdgeest valt af te lezen. Van de destijds bewierookte Herbert Marcuse publiceert Vogelaar samen met anderen politieke opstellen onder de titel *Geweld en vrijheid* (1969). Dit boek verschijnt bij De Bezige Bij, dat zich minder 'socialisties' profileert dan de volgende uitgeverij waar Vogelaars vertalingen verschijnen en waar hij een belangrijk stempel drukt op het fonds: de Nijmeegse uitgeverij SUN. Hij begint met de befaamde bundel *De auteur als producent* van Walter Benjamin (1971), waaraan ook andere *opinion leaders* van het linkse tijdsgewricht meedoen zoals Helmut Lethen en Konrad Boehmer. Wederom ligt de oriëntatie vooral op het Duits. Kort na elkaar volgen van Hanns Eisler *Muziek en politiek* en *Teatereksperiment en politiek* van Bertolt Brecht, waarvoor hij samenwerkt met Wim Notenboom (1972). In hetzelfde jaar verschijnt de bundel *Kunst als kritiek*, een boek met vertaalde teksten van Adorno, Benjamin, Lukács en Brecht die bepalend zijn voor zijn denken. Het zijn de jaren waarin Vogelaar zijn materialistische kunstopvatting ontvouwt en tentoonspreidt in een reeks kritieken en commentaren. In 1975 wordt Brechts *Driestuiversproces* bij SUN gepubliceerd, door Vogelaar nu samen met Gerard Verhage vertaald. In de reeks SUN-schriften past ook een werk van Georg Lukács over *Thomas Mann* (1975) en Michel Foucaults *De verbeelding van de bibliotheek* (1976, samen met Yves van Kempen) – steeds boeken van denkers die over cultuur, samenleving en literatuur schrijven.

Uitgeverij Polak & Van Gennep startte in 1968 met de reeks Permanente Kritiek. Later sloten Meulenhoff Nederland en De Bezige Bij zich aan. Het is een destijds populaire reeks, die denkers en denkbeelden verzamelt waar de tijd om vraagt. Vogelaar betoont zich desalniettemin een dwarse vertaler, die de idealistische doelstellingen van de uitgevers in twijfel trekt:

> Ik werk ook mee aan de serie Permanente Kritiek; daarvoor vertaal ik nu een boek van Reich. De Kritiese Biblioteek en Permanente Kritiek zijn series van drie uitgeverijen: Meulenhoff, Van Gennep en de Bij. We hebben er veel in geïnvesteerd als redaktie, maar het gaat helemaal niet. Van Gennep heeft van het begin af geweigerd de redaktie autonoom te laten werken. Voor ons lag het zwaartepunt bij die permanente kritiek die zich over een reeks van jaren zou uitstrekken. Het is het domme bewijs van het feit dat de linkse uitgever Van Gennep het monopolie wil hebben als het linkse publikaties betreft. Hij behoudt zich het alleenrecht voor linkse lektuur te verkopen. Marcuse hadden ze al kunnen vertalen toen-ie nog geen mode was, maar daar zijn ze dan te huiverig voor. Je kunt eeuwig Che Guevara's blijven uitgeven en nóg niemand is er socialistisch van geworden. Het is representatief voor de uitgevers. Ze brengen pas iets als het zonder risiko is. Bruna geeft net dát uit wat voorbij is. Meulenhoff komt pas met Cohn-Bendit als ze zeker zijn van de belangstelling. Het is vulstof volgens de laatste mode. Ieder manuskript wordt op z'n verkoopmerites

> beoordeeld; waar het eigenlijk om gaat – een stuk theorie waar je verder mee kunt komen, waar je de beweging een stoot mee kunt geven – vinden ze te moeilijk. Ze hebben een idee van het publiek en na verloop van tijd wordt dat beeld wáár, dan wil het publiek niet anders (Van Marissing 1971, 133-134).

Blijkbaar was het voor Lidy van Marissing, die Vogelaar interviewde, duidelijk wat 'de beweging' was. Zij weersprak Vogelaar niet in zijn sceptische aanname dat niet het intellectuele idealisme bepaalde wat in de boekhandel kwam te liggen maar de commercie, waardoor de geopperde en ook gewilde maatschappijkritiek voor beiden blijkbaar oploste in kapitalistische gewinzucht.

De reeks wordt stevig ingebed in contemporain gedachtegoed, dat behalve in de vertalingen zelf het best weerspiegeld wordt in de parateksten. Op de flap van *Het wilde denken* staat bijvoorbeeld deze uitspraak van de destijds veel geciteerde Mircea Eliade: 'Lévi-Strauss is in wezen een filosoof, en is niet bang voor ideeën, theorieën en theoretische taal, daarom dwingt hij antropologen te denken, en zelfs hard te denken.' In hun uitgebreide nawoord wijzen Ten Brummelhuis en Vogelaar op de 'programmatische' daad om juist dit boek op te nemen in de reeks Permanente kritiek: 'Kan men *Het wilde denken* een kritisch boek noemen, kritisch niet in de zin van wetenschapskritiek die teoretisch blijft, maar van maatschappijkritiek met praktische konsekwenties?' (Vogelaar e.a. 2009, 337) Ze vinden namelijk dat in het boek politieke vragen worden gesteld, die 'een praktische opvatting over de relatie tussen mens en wereld' impliceren (337). Het is een studieus nawoord, waaruit veel kennis over contemporaine filosofie blijkt, met name de Franse (Althusser, Foucault, Barthes). De vertalers betonen zich kritisch over Lévi-Strauss, die volgens hen slechts een theorie levert die 'partieel en teoretisch' is, dit in tegenstelling tot de 'werkelijk grote spekulatieven als Hegel en Marx, die het geheel geen moment uit het oog verliezen' (idem, 343). Aan het slot van dit nawoord suggereren zij 'permanente kritiek' als een mogelijke vertaling van het Duitse begrip 'Aufklärung'.

Vogelaar probeert in deze periode samen met geestverwanten teksten voor het voetlicht te brengen die 'verlichtend' zijn en maatschappijkritisch, geheel in de geest van de tijd, die zij bovendien willen beïnvloeden. Een ander voorbeeld is het eerder genoemde *De auteur als producent*, in juli 1971 uitgekomen als Sunschrift 50, waarin teksten over kunsttheorie zijn verzameld en het beroemde titelessay van Walter Benjamin in vertaling is opgenomen; als vertalers worden diverse personen opgevoerd, onder wie Jacq F. Vogelaar. Wederom is de vertaling omgeven door parateksten waarin de context uitgebreid uit de doeken wordt gedaan: een inleiding, sleuteltermen in de kantlijn bij het opstel, een lange voetnoot aan het eind waarin verwezen wordt naar Brecht, biografische gegevens van de auteur, een bibliografie, opstellen van Helmut Lethen en Konrad Boehmer over Benjamin en tot slot een bijdrage van

Vogelaar over 'de dubbelmoraal van de uitgeverij', waarin hij nogmaals de cultuurpolitiek en het uitgeefbeleid van die dagen aan de kaak stelt.

Vertalen en terugschrijven in *Raster*

Ongeveer vanaf medio jaren zeventig verschijnen allengs meer vertalingen van literatuur, bijvoorbeeld van Heinar Kipphardts *März: de carrière van de schizofrene dichter Alexander März* (voor Bruna in 1978). Vertalingen worden in *Raster* voorgepubliceerd. Dat loopt uiteindelijk in 1995 uit op *Stenen* van Roger Caillois (als 'Rasterboek' voor De Bezige Bij, samen met Arnan Oberski) of in 1998 op het bijzondere *Bebuquin of De dilettanten van het wonder* van Carl Einstein (voor de Brusselse uitgeverij Yves Gevaert). Steevast wordt het pad gebaand in *Raster*. Los daarvan heeft Vogelaar nog andere teksten vertaald, bijvoorbeeld drie boeken van Daniel Kehlmann (in 2004, 2006 en 2009, waaronder *Het meten van de wereld*), iemand die in het geheel niet opduikt in *Raster*.

In de tweede periode van Vogelaars vertaaloeuvre, vanaf de jaren tachtig, wijdt hij zich meer aan auteurs die de poëtica van het tijdschrift *Raster* mede bepalen. Het is niet echt zo dat Vogelaar een bepaald type schrijver vertaalde, maar dat hij vooral vertalingen maakte voor *Raster* leidt tot de veronderstelling dat hij zelf uitging van een type auteur dat daarbij paste. Xandra Schutte doet in het laatste nummer van *Raster* een poging tot typering in 'Een realistische kijk op Raster':

> Raster was streng, intellectueel, filosofisch, internationaal georiënteerd en tegen de keer. (…) Het wantrouwde het traditionele realisme, zag dat als een illusie die eerder versluierend werkte dan dat het de werkelijkheid openbaarde. (…) Het tijdschrift wordt gemaakt door schrijvers die even hartstochtelijk lezer zijn, die, zoals het inmiddels in een cliché is gestold, 'lezen met de pen in de aanslag'. En die literatuur dan misschien niet direct als wetenschappelijk beschouwen, maar wel als een vorm van onderzoek en kennis. (…) Voor mij (…) vormde Raster daadwerkelijk een schaduwuniversiteit. De inzet van het tijdschrift was serieuzer en grootser en het niveau van de essayistiek was over het algemeen hoger dan wat aan de 'echte' universiteit te vinden was. Tegenover de veelal op zichzelf gerichte Nederlandse literatuur en literaire kritiek plaatste Raster een wijde internationale blik (Schutte 2009, 63-66).

Zoals gezegd volgen de drie vertaalfasen elkaar op, maar overlappen ze elkaar ook – het vertalen van maatschappijkritische teksten houdt niet op met de tweede fase, ook in *Raster* niet. Vogelaar betoont zich steeds een actief lezer van buitenlandse literatuur die hij de moeite waard vindt om te introduceren in het Nederlandse taalgebied en

zijn literatuur. Vertalen valt hier samen met schrijven, bemiddelen en reageren op gelezen literatuur, activiteiten die hij zelf samenvoegt in de term 'terugschrijven', ook de titel van zijn bundel essays uit 1987. *Terugschrijven* is 'het verslag van een operatieve lezer (…) in de zin van Mallarmé die de lezer de "operateur" noemt, die het werk van de schrijver uitvoert en al doende "interpreteert": de lezer stelt tekst in werking' (Vogelaar 1987, 9).

Vogelaar omcirkelt zijn begrip 'terugschrijven' een aantal malen en kent het allerlei eigenschappen toe; vrij vaak lijken die definities op die van vertalen. Terugschrijven is uiteraard kritiek bedrijven, maar omvat ook dat wat een vertaler doet, die immers geen passieve lezer is maar iets doet met de tekst die hij onder handen neemt, in ieder geval dus: in werking stelt. 'Een dergelijke opstelling houdt in dat de aandacht zich van schrijver en werk verplaatst naar het schrijven en lezen als wederkerige en simultane bezigheid' (idem), aldus Vogelaar, die hier vooral zijn rol als criticus en essayist definieert. Hij streeft ernaar een andere vorm van essayistiek te bedrijven. Welke vorm weet hij niet precies, maar hij beoogt vooral dit: 'het fragmentarische' belichten, een methode gebruiken die gekenmerkt wordt door openheid en ritme, 'schrijven en lezen als schering en inslag van een tekst'. Het kost weinig moeite dit hele proces te zien als een creatief proces van maken en breken, analyseren en reconstrueren, of ook wel, zoals het in *Terugschrijven* uiteindelijk genoemd wordt: bewerken – waarmee we wederom terechtkomen bij wat Mertens al opmerkte en wat je vertalen kunt noemen.

Het past wonderwel: het fragmentarische als expliciet positieve eigenschap voor iets dat onaf is maar tegelijk vorm krijgt of gekregen geeft en dus afheid kan claimen. Met vertalingen is het eender, ze zijn het origineel niet of niet helemaal, maar wel volwaardig af en in alle opzichten dragen ze de sporen van de maker, die het noodzakelijk vond zich met de tekst in te laten. Affe fragmenten – zo zou je vertalingen ook kunnen noemen – geven nooit alles weer maar zijn als intellectueel object in alle vanzelfsprekendheid een teruggeschreven tekst die moet worden ervaren, gelezen – en die het resultaat is van een resolute, kritische ingreep. Vogelaar noemt zoals hierboven aangegeven die ingreep 'wederkerig', waardoor hij zich als vertaler opwerpt als actieve deelnemer aan de tekst, die hij leest, tegen het licht houdt en doorgeeft.

Kampliteratuur centraal

Eind de jaren negentig krijgt Vogelaars vertaaloeuvre een echt zwaartepunt: dat wat hij zelf 'kampliteratuur' noemt. Als bekroning van dit deel van zijn oeuvre moet ongetwijfeld zijn publicatie *Over kampliteratuur* van 2006 gelden. Te noemen zijn verder Gustav Herlings *Een wereld apart: vroege verhalen uit sovjetkampen* (2005) en Dieter Schlesaks *De apotheker van Auschwitz* (2010). In *Over kampliteratuur* vervult Vogelaar alle genoemde schrijfrollen, met een ferme nadruk op zijn vertalerschap.

Hij noemt het een leesboek of reader en verwoordt zelf exact waar hij op uit is, met name omdat het voor sommige van de gebloemleesde auteurs nauwelijks om geïntendeerde literatuur gaat: 'Ook degene die meent dat hij zich buiten de literatuur ophoudt, stuit bij het schrijven op problemen die nu eenmaal met elke tekst die meer inhoudt dan kreten, spreuken en exclamaties verbonden zijn: schrijven is schrijven, ook al noem je het anders: getuigen, aanklagen, klagen, berichten, verslaggeven, vertellen of beschrijven' (Vogelaar 2006, 13). In het hele boek wordt gepleit voor engagement en voor een soort schrijven dat buiten de ivoren toren plaatsvindt wordt. Er spreekt dezelfde vervlechting van rollen uit die Vogelaars poëticale denkbeelden zo kenmerkt.

Deze derde fase van zijn vertaalloopbaan wordt ingezet vanaf 1994, wanneer hij in *Raster* de Russische auteur Sjalamov introduceert. Later zal hij in *Trouw* verslag doen van zijn betrokkenheid bij dit thema. Vogelaar verzamelt niet alleen de literatuur die voortgekomen is uit de Duitse concentratiekampen, maar juist en vooral ook die over de Russische Goelag en haar kampen. Hij spreekt zelf van rode en bruine kampen. Tot de belangrijkste auteurs rekent hij Robert Antelme en de genoemde Sjalamov:

> Nieuwe lezers van de boeken van Sjalamov en Antelme, toevallig ook nog eens de besten in de twee soorten kampliteratuur, verkeren in een soortgelijke positie: ze hoeven zich niet eerst door een dikke laag van (voor)oordelen en interpretaties heen te werken. De Goelag-literatuur is niet of slecht gelezen doordat elk kampverhaal politiek belast werd. De nazikamp-literatuur is in de loop van de tijd tot illustratie- of bewijsmateriaal van historici gereduceerd. Een getuige is geen getuige, luidt het gezegde; en zo ook wordt een kampverhaal, wanneer het slechts als getuigenis wordt gehoord, er een uit vele. Het misverstand zit 'm in het woord "getuigenis", dat van juridisch begrip tot metafoor werd. Heel wat kampliteratuur dient ter illustratie of bewijs van theorieën (Vogelaar 2005).

Het citaat onthult iets van de bewogenheid waarmee Vogelaar aan het thema gewerkt heeft; het vertelt ook waarom hij in de reeks definities van 'terugschrijven' ook expliciet de werkwoorden 'getuigen' of getuigenis 'afleggen' opneemt. Ongetwijfeld verwerkt hij in zijn grote aandacht voor de Goelag-literatuur en 'de Stalin-kampen' ook de afstand die hij genomen heeft van het marxistische gedachtegoed van de jaren zeventig.[6]

Denken over vertalen

Vogelaar was ook een vertaler in de ruime zin van het woord, een bemiddelaar, iemand die een imposant vertaaloeuvre opbouwde en op zijn vertalingen werd afgerekend, over het algemeen positief overigens. Maar hij ventileerde ook belangwek-

kende ideeën over vertalen. Hij wilde de Nederlandse literatuur, de productie ervan en de reflectie erop beïnvloeden. In dit kader moet zijn befaamde essay 'Over het belang van vertalingen' (in het overzichtswerk *Het literair klimaat 1970-1985*) worden genoemd. Zo heeft hij herhaaldelijk gesteld dat een literatuurgeschiedenis comparatief moet zijn, doorspekt van de voortdurende actieve wisselwerking tussen de nationale en buitenlandse literatuur. Vogelaars theorie en poëtica – zijn manier van bemiddelen – verdienen nadere bestudering en het vertaalaspect maakt er vanzelfsprekend onderdeel van uit: het staat centraler in zijn werk dan gedacht en is evident verweven met zijn oorspronkelijke werk.

Vogelaar maakt in het genoemde opstel een onderscheid tussen een recensie van een vertaald boek en een vertaalkritiek: 'Wil je als bespreker principieel op de kwaliteit van de vertaling ingaan door haar nauwkeurig met het oorspronkelijk te vergelijken, wat toch al veel tijd vergt, dan heb je in feite ruimte voor een tweede bespreking nodig.' (Vogelaar 1986, 241) Daarmee geeft hij zijn grote bekommernis aan met de kwaliteit van een vertaling, hetgeen geheel strookt met de hoge eisen die hij aan het lezen van een tekst stelt. Hij vindt niet dat het dan om een opsomming van fouten moet gaan, maar over 'de echte kwaliteiten' van de vertaling, zijnde 'of het register goed gekozen is, de stijl is recht gedaan enz.' (idem). Vogelaar betoont zich redelijk tevreden met het niveau van de vertalingen op het moment van schrijven (1986), maar stelt wel vast dat weinig vertalingen besproken worden. Wederom is de kern van zijn bewering dat het in het algemeen schort aan informatie over de situatie in diverse buitenlandse literaturen. Opvallend is dat hij de vertalers zelf er ook op aanspreekt: 'Maar ook de informatie over tekst en auteur *in* vertaalde boeken laat vaak zeer te wensen over. Misschien is men bevreesd voor bevoogdend te worden aangezien. Maar eerder vind ik het van desinteresse getuigen wanneer niet op z'n minst een poging wordt gedaan een werk optimaal te begeleiden' (idem)[7] In ieder geval heeft hij in zijn eigen vertaalactiviteiten zijn vertalingen veelal voorzien van context, teneinde ze te koppelen aan het actuele culturele en literaire debat dat in de Nederlands doelcultuur gevoerd werd.

Dat deze optimale begeleiding vaak ontbreekt, wijt Vogelaar aan het in Nederland heersende literair-culturele klimaat, dat hij 'obscurantistisch' noemt. Er is blijkbaar nauwelijks behoefte aan commentaar en reflectie, en wisselwerking tussen wetenschap en literatuur ontbreekt nagenoeg. Vogelaar speelt de kaart van het tijdschrift *Raster*, dat 'juist principieel' verbindingen tot stand wil brengen tussen theorie, essayistiek, kritiek en literatuur, waarbij voor hem 'Nederlandse en internationale literatuur uit heden en verleden' automatisch samengaan:

> Het opportunisme in het vertaalbeleid [het zoeken naar wat commercieel succesvol kan zijn, tn] is dan ook alleen te begrijpen tegen de achtergrond van een intellectueel-cultureel klimaat waarin maar weinigen bereid zijn

> kennis te nemen van en een discussie aan te gaan met opvattingen en werkmethoden die buiten de horizon van het gezond verstand liggen (Vogelaar 1986, 242).[8]

Vogelaar pleit voor 'inlijving' – van belangwekkende theorie evengoed als van bijzondere literatuur – en beklemtoont dat er in het Nederlandse bestel heel wat 'inhaalwerk' moet geschieden. Hij ziet daarbij een cruciale rol weggelegd voor vertalers: 'Vertalingen zijn onmisbaar wanneer het erom gaat zich bepaalde denkwijzen eigen te maken waarvoor tot nog toe in het Nederlands niet de geëigende uitdrukkingen ontwikkeld zijn; en daarbij gaat het om meer dan terminologie alleen. Voor de literatuur geldt dat evenzeer.' (Vogelaar 1986, 244) Dat hij een beroep doet op de kracht van vertalers is evident voor iemand die het lezen niet ziet als iets consumptiefs maar als iets productiefs, een activiteit die aan het denken en aan het schrijven zet. Het wekt evenmin verbazing dat hij in de zijlijn pleit voor algemeen literatuuronderwijs waarbij 'ook veel meer gebruik gemaakt [kan] worden van vertalingen' (245).

Cruciaal voor het denken over vertalen van Vogelaar is dat het hem primair gaat om de bevruchting van de Nederlandse met de buitenlandse literatuur (in de ruimste zin van dat laatste woord). De Nederlandse moet stelselmatig in het kader van de internationale literatuur geplaatst worden: vertalingen krijgen een sleutelfunctie toebedeeld 'om in de Nederlandse literatuur ruimte te scheppen voor andere onderwerpen, thema's, zienswijzen en schrijfvormen', en bovendien moeten theoretische werken vertaald worden 'om de benauwdheid van het literair-intellectuele klimaat wat op te klaren' (247). In het artikel 'Over het belang van vertalingen', dat ondanks de soms vrij categorische manier van argumenteren als poëticaal statement niet onderschat mag worden, pleit Vogelaar met andere woorden voor 'een heroriëntatie in het vertaalbeleid van uitgeverijen, een echt beleid inzake besprekingen van vertalingen en nieuwe buitenlandse literatuur, en onderwijs in algemene literatuur naast het taalonderricht' (248). Zoals steeds zijn die stellingen onderdeel van een consistent programma, van meet af aan verkondigd en uitgestippeld in eerdere publicaties – in *Raster* en *De Groene Amsterdammer* bijvoorbeeld – en zijn ze in lijn met andere ideeën zoals die geformuleerd zijn in poëticale essays, bijvoorbeeld in de bundels *Terugschrijven* (1987) en *Speelruimte* (1991).

Gewapend herlezen

Vogelaar had een hart voor vertaalde literatuur, getuige vooral de jarenlange rubriek in *De Groene Amsterdammer* waarvoor hij iedere maand een keuze maakte uit de vertaalde literatuur die de maand ervoor op de Nederlandse markt verschenen was. In 2007 wordt dit als volgt ingeleid, blijkbaar om de indruk te voorkomen dat het in vertaalland allemaal koek en ei is: 'Het gaat meestal om boeken die recent zijn uitge-

komen. Zijn keuze wil niet per se zeggen dat het de betere of beste boeken zijn. Soms gaat het om titels die meer beloven dan ze bij nader inzien blijken waar te maken.' (Vogelaar 2007a)[9] Van belang is een artikel dat hij op 5 januari 2007 publiceert in *De Groene Amsterdammer* onder de titel 'Herdrukken, herlezen, herzien'. Hij vraagt daarin aandacht voor herdrukken van vertalingen, iets dat volgens hem aanleiding zou moeten zijn tot herlezing of herziening.

> Maar het ontbreekt aan een literaire kritiek die verspreide uitgaven, oude en nieuwe, in een context en continuïteit plaatst. Bijna ongemerkt is ze uit de kranten maar ook uit de meeste literaire tijdschriften verdwenen. (…) In feite is elke vertaling, zeker van een oudere titel zoals van Diderot, Tsjechov en Schulz, maar ook van boeken die tien of twintig jaar oud zijn zelf al een soort herdruk; de herdruk van een vertaling zou dan ook aanleiding moeten zijn tot herlezing of herziening. Het verbaast me daarom dat een ongewijzigde herdruk van Du Perrons vertaling van *Het menselijk tekort* nergens aanleiding is geweest tot een gewapende herlezing. Malraux's verheerlijking van de man van de daad en in één moeite door van het individuele terrorisme lezen we nu toch een beetje anders; idem dito *De demonen* van Dostojevski. En passant bewijst de vertaling van Du Perron in wat je Nederlands op z'n Frans zou kunnen noemen dat ook de opvattingen over vertalen veranderd zijn (Vogelaar 2007b).

Zijn artikel vormt een (herhaald) pleidooi voor systematische kritiek, die hij hier ietwat provocatiever 'gewapende herlezing' noemt, een vorm van kritiek die volgens Vogelaar het tegenovergestelde is van 'lukraak recensentendom'. Die positie houdt hier tegelijkertijd ook een soort lof van de vertaling in – hij begroet het feit dat er in het Nederlandse taalgebied tal van vertalingen verschijnen, maar betreurt dat er in de kritiek nauwelijks meer dan marginale belangstelling voor bestaat:

> (…) hoogstens alleen vermeldingen of korte signalementen. Terwijl het toch vaak de betere boeken zijn in vergelijking met de vaderlandse oogst. Bovendien vormen de betere vertalingen ook een aanvulling op de Nederlandse literatuur. Hoe kun je bijvoorbeeld nieuwe literatuur uit de jaren zestig beoordelen zonder er de grote hoeveelheid belangrijke vertalingen uit de wereldliteratuur bij te betrekken? Zo werden ze toen ook gelezen: door elkaar, in verband met elkaar. Nu verdwijnen de prachtigste boeken in de mist, soms om de eenvoudige reden dat lezers niet eens weten dat ze er zijn (Vogelaar 2007b).

Caroline Meijer zette deze opvatting in haar artikel over het tijdschrift *Randstad* al eerder in een vertaalhistorisch perspectief:

> Als je een tijdschrift als *Randstad* beziet, lijkt de stelling van Jacq Vogelaar in zijn artikel over het belang van vertalingen bevestigd te worden: "Een tijd lang heeft het er in de jaren zestig naar uit gezien dat Nederlandse uitgeverijen de deuren wijd openzetten voor buitenlandse literatuur" (Vogelaar 1986: 226). Waarom, zoals Vogelaar zegt, de meeste schrijvers die in *Randstad* aan het Nederlandse publiek werden voorgesteld door de 'literaire vreemdelingenpolitie' werden teruggestuurd, is een niet eenvoudig te beantwoorden vraag (Meijer 1994, 47).

Vogelaar heeft niet vaak expliciet over vertalen geschreven. Hij deed dat wel in 2009 toen hij een roman van Marlene van Niekerk besprak in het artikel 'Glossen in de marge van de roman *Memorandum* van Marlene van Niekerk' (Vogelaar 2009).[10] Vogelaar kiest het boek omdat het onder meer over vertalen gaat: de hoofdpersoon ligt op een intensive care tussen twee andere patiënten en tracht hun dialoog te begrijpen. Tijdens het vertalen komt hij tot nieuwe inzichten en beseft hij 'dat een goede vertaling betekenissen aan het licht brengt die in het oorspronkelijk waren toegedekt' (Van Niekerk geciteerd in Vogelaar 2009, 18). Ook hier munt Vogelaar het begrip terugschrijven als een combinatie van vertaling en kritiek, hier vanuit het perspectief van de criticus:

> Het zou de moeite waard zijn om voor de tegenstelling letterlijke en vrije vertalingen met alle variaties van dien een analogie te zoeken in de kritiek. Waartoe leidt bijvoorbeeld het actualiseren van een gedateerde tekst? In *Memorandum* geeft de schrijver van het verslag, zo men wil, een actuele reprise van de oude trits translatio-imitatio-aemulatio – misschien is het zelfs een roman over retorica. Zo begon literatuur – en in *Memorandum* kun je in één nacht volgen hoe een amuzische man al doende schrijver wordt (Vogelaar 2009, 20).

Net als in *Terugschrijven* gaat Vogelaar dus niet in op het vertalen *an sich*, maar definieert hij het via een analogie: in het boek met schrijven en lezen, in het artikel met schrijven en kritiek. Onder 'terugschrijven' valt lezen, schrijven, vertalen (in enge zin) en kritiek. Vogelaar schreef het artikel voor het tijdschrift *Filter*, dat hem naar de meest opvallende vertaling van het jaar gevraagd had. Hij beweert niets zinnigs over de vertaling te kunnen zeggen, al bespreekt hij regelmatig vertaalde boeken, maar 'zelden vertalingen, en dat vooral om praktische redenen' (16). Het origineel is niet bij de hand, je bent de brontaal niet machtig, het commentaar op het boek vereist al veel werk en aandacht, de krant is misschien niet de geëigende plek.

De hoofdpersoon van de roman wil het gesprek op de intensive care ontdoen van de 'wolk van ontweten'. Met de metafoor vat Marlene van Niekerk het beschreven inter-

menselijke proces, dat dus ook een vertaalproces is. Vogelaar geeft in zijn bespreking een staaltje 'terugschrijven' ten beste en zegt dit ook ondubbelzinnig:

> Als een lezer op *Memorandum* door zou willen schrijven, wat ik in de praktijk de beste invulling vind voor mijn begrip "terugschrijven", zou het zinnetje over de noodzaak van bemiddeling oftewel vertaling een vruchtbaar aanknopingspunt kunnen zijn; het zou ook de noemer kunnen zijn waaronder men vertaling en kritiek met elkaar kan vergelijken. Als de vertaler alles in het werk stelt om een tekst van de ene oever naar de andere over te brengen, kijkt de criticus naar het achterland van beide oevers oftewel de contexten (Vogelaar 2009, 19).

Hier is Vogelaar, die als essayist niet bang is voor de mogelijke overlapping van begrippen, bezig af te tasten welke 'operaties' nu precies door wie worden uitgevoerd. In dit geval is hij niet de vertaler, maar wel een terugschrijver en dus de verwachte bemiddelaar – hier in een interessante reeks bemiddelaars, zijnde de schrijfster, haar protagonist, de vertaalster in de roman (die overigens haar vertalingen met de schrijfster doorneemt) en vervolgens de criticus (die reflecteert op de verschillende rollen die hij speelt en wat hem in de buurt brengt van wat de vertaler doet of hoort te doen). Alle reflectie rond deze roman – Vogelaar ontleent ook reflecties aan een essay van Van Niekerk over vertalen[11] – is een vorm van optimale begeleiding en zorgt ervoor dat het boek beter ingebed wordt in het literair-culturele debat dat de Nederlandse intellectuele gemeenschap naar een hoger niveau moet brengen.

Vertaalpraktijk en -kritiek

Voor het schetsen van diens 'vertalersprofiel' is behalve een beschrijving van zijn oeuvre, een schets van zijn loopbaan, van zijn vertaalopvattingen en van zijn zichtbaarheid ook een analyse van de vertalingen zelf nodig. Daarmee worden de coördinaten aangebracht voor zijn positie in het literaire veld.[12] Uiteraard zorgt de historische dynamiek van het veld ervoor dat een vertalersprofiel nooit zal leiden tot één onveranderlijke, eenduidige positie. Het is zaak om daarbij de vertaler niet als type maar als persoon te zien, al passeren in beschouwingen als deze, met name door het gehanteerde model, zowel sociologische als institutionele, poëticale en sociobiografische factoren de revue. Vogelaar is in de termen van dit model evident een onafhankelijk vertaler, goed zichtbaar in het literaire veld en iemand die in staat is geweest substantiële bijdragen te leveren aan het vertaaldebat. Hij was ook een uitstekend en kritisch vertaler, hetgeen moge blijken uit de volgende analyses.

In 1998 publiceert Vogelaar zijn vertaling van Carl Einsteins *Bebuquin* in boekvorm, voorzien van een uitgebreid nawoord, illustraties en een bibliografie. Hij pleit ervoor

dit bijzondere boek, door Einstein zelf beschouwd als het literaire pendant van het kubisme, 'allereerst te lezen zoals het er in 1912 uitzag; zelfs al na lezing van de opstellen uit de eerste jaren erna wordt het een ander boek – de tegenstrijdigheden vermenigvuldigen zich per artikel' (Vogelaar 1998, 87).[13] De zorgvuldigheid wordt gedemonstreerd door een uitgebreide noot over de gebruikte editie[14] en door zijn antwoord op de vraag hoe deze 'roman' eigenlijk gelezen moet worden. Hij wijst op de talloze tegenstrijdigheden in de essayistische delen van *Bebuquin*, hij onderkent de permanente neiging tot kritiek en reflectie bij Einstein – er is sprake van een 'mengeling en ironie, van realisme en satire, (...) en dat is tevens een neiging tot zelfkritiek en zelfreflectie' (73-74). Er spreekt telkens een tweede, relativerende stem mee, aldus Vogelaar, die de roman vervolgens 'eerder een document van de geestelijke verwarring van het eerste decennium van deze eeuw' noemt (74).

Cruciaal in de uitgave is de uitgebreide situering van het boek, een gevolg van de principiële en kenmerkende vraag of 'zo'n tekst het na negentig jaar zonder gebruiksaanwijzing [kan] stellen? Oudere teksten kunnen gelezen worden als nieuw, zeker als het werk betreft dat onder lagen van interpretaties – van ontzag en onbegrip – begraven ligt.' (65) Ze is typerend, deze gewetensvolle houding, waarin Vogelaar zich verantwoordelijk stelt niet alleen voor de vertaling, maar voor een zo volledig mogelijke plaatsing van de tekst in de Nederlandstalige literatuur. Het roept de vraag op in hoeverre de vertaling zelf even gewetensvol is, een vraag die tevens behulpzaam kan zijn bij het initiële doorgronden van zijn vertaalstijl. *Bebuquin* begint zo:

> Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers: 'Wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen?' Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen. Er wandte sich ab von der Bude der verzerrenden Spiegel, die mehr zu Betrachtungen anregen als die Worte von fünfzehn Professoren. Er wandte sich ab vom Cirkus zur aufgehobenen Schwerkraft, wiewohl er lächelnd einsah, daß er damit die Lösung seines Lebens versäumte. Das Theater zur stummen Ekstase mied er mit stolz geneigtem Haupt: alle Ekstase ist unanständig, Ekstase blamiert unser Können, und ging schauernd in das Museum zur billigen Erstarrnis, an dessen Kasse eine breite verschwimmende Dame nackt saß. Sie war so breit, daß sie nicht etwa auf einem Stuhl saß, sondern auf ihrem schwermütigen, weit ausgedehnten Posterieur. Sie trug einen ausladenden gelben Federhut, smaragdfarbene Strümpfe, deren Bänder bis zu den Achselhöhlen reichten und den Körper mit nicht zu aufregend vibrierenden Arabesken schmückten. Von ihren Seehundhänden starrten rote Rubinen senkrecht: »Guten Abend, Herr Bebuquin«, sagte sie.

> De scherven van een glazen, gele lampion rinkelden bij het klinken van een vrouwenstem: 'Wilt u de geest van uw moeder zien?' Het labiele licht druppelde op het lichtkalende schedelveld van een jongeman, die schielijk wegdook om te voorkomen dat de samenstelling van zijn persoon aan een nader onderzoek zou worden onderworpen. Hij keerde zich af van het Kabinet van de Lachspiegels, die meer stof tot nadenken geven dan de woorden van vijftien professoren. Hij keerde zich af van het Circus van de opgeheven Zwaartekracht, hoewel hij met een glimlach besefte dat hij op die manier de oplossing van zijn leven misliep. Aan het theater van de stomme Extase ging hij met trots opgeheven hoofd voorbij: extase is onbetamelijk, welke dan ook, extase is beneden onze waardigheid, en huiverend ging hij het Museum van de goedkope Verstarring binnen, waar naakt aan de kassa een overbloezende dame zat. Zij was zo breed dat zij niet zomaar op een stoel zat, maar op haar zwaarmoedige, wijd uitdijende derrière. Zij droeg een weidse gele vederhoed, smaragdkleurige kousen, waarvan de jarretelles tot aan haar oksels reikten en haar lichaam met niet zo opwindend vibrerende arabesken sierden. Haar zeehondenhanden stonden stijf van de rode robijnen: "Goedenavond, meneer Bebuquin," zei zij (Einstein 1998, 7-8).

Vogelaar toont in zijn vertaling een grote sensitiviteit voor de absurditeit van de formulering en voor de subtiliteit ervan[15]. Zo geeft 'het labiele licht' (voor 'das haltlose Licht') net een ander cachet aan het betreden van de kermisachtige ruimte. De 'zartmarkierte Glatze' wordt door herschikking van de elementen technisch vaardig omgezet in een 'lichtkalend schedelveld'. Voor de tent die in het Duits 'Bude der verzerrten Spiegel' heet, kiest hij voor 'het Kabinet van de Lachspiegels', waarbij hij ongetwijfeld afgaat op de (door het gebruik van hoofdletters benadrukte) benaming van zo'n attractie op kermissen en dergelijke. Lachspiegels zijn belangrijk voor de artistieke waarneming in deze tekst, waarin even na het geciteerde fragment de vraag gesteld wordt of een spiegel weleens zichzelf weerspiegeld heeft.

Bebuquin 'wil zichzelf', maar komt niet achter de eigen identiteit, zeker niet hier, waarin hij door de uitdijende dame gezien wordt als iemand die op zoek is naar de geest van zijn moeder. De opstapeling van betekenislagen en de daarmee gepaard gaande wisselingen in toon – dat wat Vogelaar de aanwezigheid van 'een tweede, relativerende stem' noemt – zijn tekstkenmerken die in de vertaling gehonoreerd worden. Het Nederlands voegt er door een bijzondere woordkeus nog een licht accent aan toe, zoals bij voorbeeld de keuze voor 'een overbloezende dame' voor 'eine verschwimmende Dame'. De vertaalstijl kun je op grond van dit fragment vast en welbewust noemen, evident een uitvloeisel van een visie op de tekst. Niet alleen met de

toelichting maar ook met de vertaling zelf geeft Vogelaar de lezer een handreiking door deze demonstratie van voor-lezen en vertalend terugschrijven.

Wat Vogelaar wil wordt ook duidelijk uit het hoofdstuk over Robert Antelme en diens fameuze boek *L'espèce humaine* in *Over kampliteratuur*. Hij reageert op de vertaling ervan door P. Huigsloot.[16] Hij noemt het een omissie dat het boek 'zonder enige toelichting' werd uitgegeven, 'want geen enkel boek is na een halve eeuw nog hetzelfde en kan dan zonder een minimale plaatsbepaling' (Vogelaar 2006, 88). Die omissie noemt hij vervolgens 'misschien ook een voordeel'; 'nieuwe lezers hoeven zich niet door een dikke laag van (voor)oordelen en interpretaties heen te werken' (idem). Dat wil niet zeggen dat de lezer – Vogelaar speelt hem voor – ook de vertaling zelf hoeft te accepteren. Concreet gaat hij in op het voorwoord van Antelme, die begint te spreken over zijn terugkeer uit het kamp Gandersheim in 1945.

> Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable (Antelme 1957, 9).

Huigsloot vertaalt deze passage als volgt:

> Twee jaar geleden, de eerste dagen na onze terugkeer, verkeerden wij – allemaal denk ik – in hevige verwarring. Wij wilden praten, eindelijk gehoord worden. Men zei ons dat onze fysieke verschijning al voldoende voor zichzelf sprak. Maar wij waren net terug, brachten onze herinnering mee, onze nog zo levende ervaring, en wilden die als bezetenen precies overbrengen. Toch leek vanaf de eerste dagen de afstand tussen de taal waarover we beschikten en de ervaring die de meesten van ons nog steeds lichamelijk ondergingen, onoverbrugbaar. Moesten we dan maar aanvaarden dat niet uit te leggen viel hoe we zover gekomen waren? We leefden nog. Terwijl dat onmogelijk was. Zodra we begonnen te vertellen, verstomden we. Toen begon wat we te zeggen hadden onszelf *onvoorstelbaar* te lijken (Antelme 2001, 10).

Vogelaar bespreekt de vertaling van Huigsloot langs de inhoudelijke weg, dat wil zeggen vanuit de thematiek die in Antelmes boek wordt aangekaart – zaken staan er volgens hem 'net iets anders' dan weergegeven. Het alternatief voor de eerste zin luidt:

> Toen wij twee jaar geleden terugkeerden werden wij de eerste dagen waarschijnlijk allemaal overvallen door een regelrecht delirium (Vogelaar 2006, 92).

Daarmee neemt Vogelaar 'un véritable délire' letterlijker, het is 'meer dan zomaar verwarring en zelfs "hevige verwarring"' (Vogelaar 2006, 92). Hetzelfde geldt voor de weergave van 'un désir frénétique', dat bij Huigsloot vertaald wordt met 'als bezetenen' en dat Vogelaar uitgesprokener wil weergeven als 'een waanzinnig verlangen'. Essentieel is dat de laatste zich afvraagt 'wat er moet worden uitgedrukt (of uitgebraakt)? Gevoelens die de meesten nog direct in hun lichaam ervoeren – niet ondergingen, maar van binnenuit voelden. Daarom vertaal ik het als "onze ervaringen die nog heel levend waren"' (92). Vogelaar leest Antelme in het algemeen exacter, taliger, nota bene in een fragment dat over de taal gaat die nodig is om uit te drukken wat bijna niet uitgedrukt kan worden. Het gaat om ex-gedeporteerden, aldus Vogelaar, die bepaalde woorden niet 'door hun keel' krijgen, 'niet meer. In de Nederlandse vertaling staat er: "verstomden we" [voor "nous suffoquions", tn], maar in het Frans staat er "stikten we": zodra we begonnen te vertellen, stikten we' (93). Wederom is Vogelaar erop uit de essentie van de tekst te vatten, en daarvoor is deze vorm van vertaalkritiek, die de inhoud en de formulering van de tekst serieus neemt, noodzakelijk.

Coda

Uit een interview met Mischa Cohen[17] aan de vooravond van de uitreiking van de Constantijn Huygensprijs blijkt hoezeer het boek over kampliteratuur zijn leven bepaalde. 'Aan *Over kampliteratuur* heb ik in vier jaar tijd letterlijk vijf dagen niet gewerkt. (…) Ik heb voor dit boek gebruik gemaakt van alles wat ik in mijn leven heb geschreven. Zonder *Raadsels van het rund,* inmiddels een kwarteeuw oud, had het niet deze vorm kunnen krijgen. Het past binnen mijn thema: het verkennen van de grenzen van de literatuur. Ik publiceerde ooit ook gestoorde teksten en ontdekte dat psychiatrische patiënten modernistische technieken gebruiken die zo uit *Finnegan's Wake* zouden kunnen komen. Kampliteratuur maakt ook gebruik van literaire middelen, maar mocht geen literair genre heten. Het ging om authenticiteit, om historische betrouwbaarheid.' (Cohen 2007) Wederom benadrukt Vogelaar hier de vervlechting van schrijven en vertalen en wijst hij op de samenhang van zijn gehele oeuvre. Hij beklemtoont ook de noodzaak van het vertalen, juist bij het soort boeken dat hij in *Over kampliteratuur* behandelt:

> Bij mijn research trof ik het ene na het andere citaat aan dat was overgeschreven, vervalst of verkeerd vertaald. Een recent voorbeeld: in de nieuwe Duitse vertaling van Eli Wiesel heet het crematorium in Buchenwald een gaskamer. Maar er waren geen gaskamers in Buchenwald. Zo'n fout is veel schadelijker dan alle Carl Friedmans bij elkaar. Wiesel pleegt zelf ook tekstvervalsingen, hij dikt verhalen van anderen aan. Dat is ontoelaatbaar en gevaarlijk. Daarom heb ik zo'n bewondering voor Robert Antelme. Hij schetst bewust de precieze context: nee, ik was niet in Buchenwald, maar in Gandelsheim, een paar kilometer verderop (Cohen 2007).

Iets van het geweten dat spreekt uit Antelmes reactie is van toepassing op de manier waarop Vogelaar aankeek tegen vertalen – hij vond dat het verantwoord moest geschieden en verantwoord moest worden, ook ten opzichte van de plaats die een mens inneemt in de tijd en de wereld waarin hij leeft.

Literatuur

ANTELME 1957
R. Anthelme, 'Avant-propos', in: R. Anthelme, *L'Espèce humaine* (1947). Paris, Gallimard, 1957.

ANTELME 2001
R. Antelme, *De menselijke soort* (vertaald door P. Huigsloot). Nijmegen, SUN, 2001.

TEN BERGE 2014
H.C. Ten Berge, 'Het regime van de tijd', in: *De Groene Amsterdammer*, 8/1/2014.

COHEN 2007
M. Cohen, 'Jacq Vogelaar. Schrijver en criticus', in: *Vrij Nederland*, 10/3/2007.

EINSTEIN 1998
C. Einstein, *Bebuquin of De dilettanten van het wonder* (vertaling uit het Duits en nawoord Jacq Vogelaar). Brussel, Gevaert, 1998.

VAN MARISSING 1971
L. Van Marissing, *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971.

MATSIER 2013
N. Matsier, 'Een productief schrijver in alle genres', in: *NRC Handelsblad*, 16/12/2013.

MEIJER 1994
C. Meijer, 'Een voetnoot bij *Randstad*', in *Filter, tijdschrift over vertalen*, 1, 2, 1994, 41-47.

MERTENS 1991
A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

OFFERMANS 2014
C. Offermans, 'Een repeterende breuk', in: *De Groene Amsterdammer*, 8/1/2014.

PETERS 2013
A. Peters, 'Postuum Jacq Vogelaar (1944-2013)', in: *de Volkskrant*, 14/12/2013.

SCHUTTE 2009
X. Schutte, 'Een realistische kijk op Raster', in: *Raster* 125. Amsterdam, De Bezige Bij, 2009, 63-66.

VOGELAAR 1986
J. Vogelaar, 'Over het belang van vertalingen. Nationale literatuur zonder internationale context blijft provinciaal', in: T. Van Deel, N. Matsier, & C. Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986, 226-248.

VOGELAAR 1987
J. Vogelaar, *Terugschrijven*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

VOGELAAR 1998
J. Vogelaar, 'Nawoord', in: C. Einstein, *Bebuquin of De dilettanten van het wonder* (vertaling uit het Duits en nawoord Jacq Vogelaar). Brussel, Gevaert, 1998.

VOGELAAR 2005
J. Vogelaar, 'Echte kampen, echte pijn', in: *Trouw*, 28/5/2005.

VOGELAAR 2006
J. Vogelaar, *Over kampliteratuur*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2006.

VOGELAAR 2007a
J. Vogelaar, 'Vertaalde literatuur', in: *De Groene Amsterdammer*, 4/5/2007.

VOGELAAR 2007b
J. Vogelaar, 'Herdrukken, herlezen, herzien', in: *De Groene Amsterdammer*, 5/1/2007.

VOGELAAR 2009
J. Vogelaar, 'Glossen in de marge van de roman Memorandum van Marlene van Niekerk', in: *Filter, tijdschrift over vertalen*, 16, 1, 2009, 16-20.

VOGELAAR e.a. 2009
J. Vogelaar & H. Ten Brummelhuis, 'Nawoord van de vertalers. Lévi-Strauss en het strukturalisme', in: C. Lévi-Strauss, *Het wilde denken* (vert. uit het Frans door J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis). Amsterdam, Meulenhoff, 5e herziene druk 2009, 337-344.

Bijlage – Lijst van Vogelaars vertalingen[18]

a. Boekvertalingen

1968

Claude Lévi-Strauss, *Het wilde denken*, vert. uit het Frans door J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis. Reeks Permanente kritiek. Amsterdam, Meulenhoff, 5e herziene druk 2009.

Herbert Marcuse, *Geweld en vrijheid: politieke opstellen.* Samenstelling, vertaling uit het Duits en nawoord: H. Boukema, J.F. Vogelaar et al. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.

Walter Benjamin, *De auteur als producent: fotomontages*. Met bijdragen van H. Lethen, K. Boehmer, J.F. Vogelaar en J. Heartfield. Samenstelling, vertaling [uit het Duits], inleiding en opmaak: C. Boekraad, W. Notenboom, J. F. Vogelaar en K. Vollemans. Nijmegen, SUN, 1972.

Hanns Eisler, *Muziek en politiek*. Samenst. K. Boehmer et al., vert. uit het Duits door J. F. Vogelaar et al. Nijmegen, SUN, 1972.

Bertolt Brecht, *Teatereksperiment en politiek*. Samenst. en vert.: W. Notenboom en J. F. Vogelaar. Nijmegen, SUN, 1972.

Theodor Wiesengrund Adorno et al. *Kunst als kritiek: tien teksten als voorbeelden van een materialistiese kunstopvatting*. Onder redactie van J.F. Vogelaar. Raster-reeks 1/2. Amsterdam, Bezige Bij, 1972

Bertolt Brecht, *Driestuiversproces: een sociologies experiment*. Vert. uit het Duits: G. Verhage en J. F. Vogelaar. Nijmegen, SUN, 1975.

Georg Lukács, *Thomas Mann.* Vertaling uit het Duits door J. F. Vogelaar et al. Sunschrift 92. Marxisme en kultuur. Nijmegen, SUN, 1975.

Bussink, Gerrit samenstelling, *Arbeidersliteratuur.* Fragmenten vert. uit het Duits door E. Schippers en J. F. Vogelaar. Hilversum, KRO, 1976.

Heinar Kipphardt, März: de carrière van de schizofrene dichter Alexander März. Vert. uit het Duits door J.F. Vogelaar. Utrecht, Bruna, 1976.

De brieven van Karl Marx, keuze en inl. Saul K. Padover. Vert. uit het Engels door H. W. Bakx en J. F. Vogelaar. 2 delen. Haarlem, De Haan, 1981.

Michel Foucault, *De verbeelding van de bibliotheek: essays over literatuur*. Vert. uit het Frans door J.F. Vogelaar en Y. van Kempen. Nijmegen, SUN, 1986.

Roger Caillois, *Stenen: essay.* Vert. uit het Frans door J. Vogelaar en A. Oberski. Nawoord J. Vogelaar. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995.

Carl Einstein *Bebuquin of De dilettanten van het wonder.* Vert. uit het Duits en nawoord J.Vogelaar. Brussel, Gevaert, 1998.

Daniel Kehlmann, *Ik en Kaminski.* Vert. uit het Duits door J. Vogelaar. Amsterdam, Querido, 2004.

Gustav Herling, *Een wereld apart: vroege verhalen uit sovjetkampen.* Vert. J. Vogelaar. Amsterdam, Bezige Bij, 2005.

Daniel Kehlmann, *Het meten van de wereld*. Vert. uit het Duits door J. Vogelaar. Amsterdam, Querido, 2005.

Daniel Kehlmann, *Roem.* Vert. uit het Duits door J. Vogelaar. Amsterdam, Querido, 2009.

Dieter Schlesak, *De apotheker van Auschwitz.* Vert. uit het Duits en van een nawoord voorzien door J. Vogelaar. Amsterdam, De Arbeiderspers, 2010.

b. Vertalingen in Raster[19]

6/1978 Heiner Müller, Rainer Kirsch; 8/1978 (Semiotiek-nr.) Roland Barthes; 10/1979 (Intellectuelen en de macht-nr.) Michel Foucault, Christine Buci-Glucksmann; 12/1979 Jean Baudrillard; 13/1980 Alexander Kluge; 16/1980 David Sylvester; 17/1981 (Barthes-nr.) Roland Barthes; 23/1982 Henri Michaux; 24/1982 (Gestoorde teksten-nr.) Ernst Herbeck, Adolf Wölfli, Michel Thévoz, Michel Foucault, Jean-Paul Brisset, Ferdinand de Saussure; 29/1984 (Jürgen Becker); [30/1984 'Oer Carl Einstein']; 31/1984 Raymond Trousson; 32/1984 Jürgen Becker; 35/1985 Marguerite Duras, David Sylvester; 42/1988 (Centraal Europa-nr.) Gilles Barbedette; 55/1991 Roger Caillois, E.M. Cioran; 62/1993 (Kis-nr.) Danilo Kiš; 67/1994 Varlam Sjalamov; 69/1995 Varlam Sjalamov, Frans Meschner; 71/1995 Herta Müller, Wolfgang Koeppen; 74/1996 Henri Michaux, Andreas Okopenko, Robert Walser, Hermann Ungar, Mynona, Ror Wolf; 78/1997 Franz Hessel, Siegfried Kracauer; 84/1998 Franz Kafka, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Wolfgang Hildesheimer, Wolfdietrich Schnurre, Günter Grass; 86/1999 Morus; 88/1999 (Varlam Sjalamov-nr.) Varlam Sjalamov, Andrej Sinjavski, Nicolas Miletitsj, Tzvetan Todorov; 90/2000 (Camus-nr.) Pascal Pia, Hans Mayer; 91/2000 Carl Seelig, Robert Walser, Franz Kafka; 93/2001 Stanislaw Lem; 100/2002 Navid Kermani; 114/2006 Franz Kafka; 121/2008 (Alexander Kluge & Wolfgang Koeppen-nr.) Wolfgang Koeppen; 122/2008 Lydia Davis.

NOTEN

1. *Raster* 125: Index, 'Inhoudsoverzicht Raster 1977-2008'. Amsterdam, De Bezige Bij 2009, p. 89-187.
2. www.derevisor.nl
3. *Raster* 73, 138. In 2002 verschijnt daarop in de reeks Rasterboeken Krleža's *De terugkeer van Philip Latinovicz* in een vertaling van Guido Snel.
4. Met name afgaande op de catalogus van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag.
5. *Het wilde denken* verscheen bij Meulenhoff in 1968, in 2009 verscheen daar ook een herziene druk.
6. Vgl. deze uitspraak van Vogelaar in een interview in *Vrij Nederland* van 10 maart 2007: 'Met het sovjetcommunisme had ik niets, ik ben tot het marxisme gekomen via Benjamin, Adorno, de Frankfurter Schule. In de ogen van de Rode Jeugd en andere SP-voorlopers was ik nog minder dan een salonsocialist. Mijn geloofsbrieven heb ik in 1967 afgegeven, met het boek *Vijand gevraagd*. Achterin staan veertien stellingen, om aan te geven: politieke uitspraken doe ik separaat van de roman. Als er al een revolutie moet zijn, dan een revolutie van het oog en het oor. Ik was niet iemand voor op de barricaden. Ik ben trouwens ook veel te verlegen om een publieke figuur te kunnen zijn.'
7. Vogelaar noemt uitzonderingen, voorop August Willemsen met zijn nawoorden bij Pessoa-vertalingen. Een steen des aanstoots zijn voor hem de Nietzsche-vertalingen die bij De Arbeiderspers verschijnen 'zonder enig commentaar of annotatie'.
8. Een provocatieve formulering, wel begrijpelijk gezien Vogelaars aandacht voor 'gestoorde teksten', maar ze verraadt ook het ongeduld dat hem in al die jaren van wijzen op bijzondere teksten bevangen zal hebben.

9. Een tijd lang, eind jaren negentig, koos een jury voor hetzelfde weekblad steevast een 'Groene-Boek van de Maand', veelal vertalingen, bijvoorbeeld op 25 maart 1998 *In de tegenwoordige tijd* van Michel Leiris, vertaling, selectie en nawoord Michel van Nieuwstadt (De Arbeiderspers).

10. De roman van Van Niekerk werd vertaald door Riet de Jong-Goossens.

11. Van Niekerk, M. 'Het enzovoort-karakter van dingen', *Filter, tijdschrift over vertalen*, 15, 1, 3-10.

12. Aldus het model van Koster en Naaijkens voor een 'vertalersprofiel', uitgewerkt in de volgende publicaties: Koster, Cees & Naaijkens, Ton. 'Poetics Revisited. Profiling Translators in Dutch History'. Research Models in Translation II, Centre for Translation and Intercultural Studies, University of Manchester, 1 maart 2011; Naaijkens, Ton, 'Der Literaturübersetzer', Alois Wierlacher (red.). *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 38, 2012, 143-156; Naaijkens, Ton, 'Homo interpres. Der Literaturübersetzer als Mensch und Format', Johannes Gutenburg-Universität Mainz, Germersheim, 9 november 2014.

13. Eerder (in 1983) waren fragmenten uit *Bebuquin* vertaald door Peter Nijmeijer en Jacq Vogelaar voor het tijdschrift *Wolfsmond*, 8, 4-13. Vogelaar schreef over de roman in 1984 in *Raster,* 30, 72-93 en publiceerde dertien jaar later in hetzelfde tijdschrift wederom fragmenten, nu alleen door hemzelf vertaald, *Raster,* 77, 47-55.

14. Vogelaar kiest de kritische editie die in 1985 bij Reclam verscheen en niet de editie die vermeld wordt in het colofon.

15. De vertaling is precies, het Nederlands passend, de zinsbouw overtuigend; ze is op bepaalde plaatsen, waar gekozen wordt voor een niet voor de hand liggende formulering, ook bijzonder.

16. Robert Antelme, *De menselijke soort*. Vertaald door P. Huigsloot. Nijmegen, SUN 2001, in 2013 heruitgegeven door In de Walvis/Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945.

17. *Vrij Nederland*, 10 maart 2007.

18. Als bron is voornamelijk Koninklijke Bibliotheek gebruikt, aangevuld met bronnen uit de antiquarische sector. De lijst bevat de belangrijkste vertalingen, maar is niet compleet.

19. Gebaseerd op het indexnummer 125 van *Raster* zelf.

VERSPREIDE GEDICHTEN

De poëzie van jacq (firmin) vogelaar

Johan Sonnenschein

Dat er sinds zijn overlijden geen haast gemaakt wordt met de publicatie van herdrukken of het ontsluiten van de nalatenschap, laat ruimte voor speculatie over vorm en inhoud van Vogelaars Verzameld werk. In de beste van alle werelden biedt die meerdelige uitgave plaats aan een aparte band met het minst bekende facet van dit oeuvre: poëzie. Een speculatieve inhoudsopgave van die verzamelbundel toont dat er iets opmerkelijks is aan Vogelaars dichterlijk oeuvre:

I. *parterre, en van glas* (1965)
Verspreide gedichten 1965-1966
Klaaglied om Ka. Dertien gedichten (1997)

II. *Inktvraat. Gedichten* (1998)
Verspreide gedichten 1997-2001

De eerste afdeling zal naast Vogelaars debuutbundel de ongebundelde poëzie bevatten die hij er kort voor en na publiceerde in de literaire tijdschriften *Merlyn*, *Podium* en *Tirade*. De tweede afdeling beslaat dan zijn andere reguliere dichtbundel, plus de gedichten die Vogelaar rond die tijd publiceerde in *Raster* en *Bzzlletin* en in zijn prozaboeken *Uit het oog. Beeldverhalen* (1997) en *Taats onder mannen* (2001). De enorme spanne tijds tussen beide bundels, een periode van ruim dertig jaar zonder poëzie, vormt de eerste opvallende kwestie. De tweede kwestie levert Vogelaars enige 'bibliofiele' bundel uit 1997. Aangezien hij deze goeddeels opnam in *Inktvraat*, lijkt het een publicitair intermezzo en opname ervan overbodig. Doordat de bundelcompositie van beide echter drastisch verschilt, zal ik integrale herdruk van zowel *Inktvraat* als *Klaaglied om Ka* bepleiten aan het eind van dit artikel, dat de *Verzamelde gedichten van Vogelaar* bespreekt: een vooralsnog fictieve band van ca. 250 bladzijden poëzie.[1]

Het zwijgen van Vogelaar

Couperus, Van Schendel, Haasse, Hermans – het twintigste-eeuwse Nederlands proza kent menige grote naam die debuteerde als dichter om de poëzie vervolgens de rug toe te keren. Van publicitaire drempeloverschrijding tot jeugdzonde: zo leek het

ook de poëzie te vergaan in Vogelaars oeuvre. Wettelijk nog minderjarig debuteerde hij in 1965 als Jacq Firmin Vogelaar met *parterre, en van glas* in de ceder, de poëziereeks van uitgeverij Meulenhoff. Daarbij bleef het, tot hij op middelbare leeftijd – zijn ferme *middle name* had hij achtergelaten in de jaren tachtig – in 1997 als Jacq Vogelaar bij Herik de kleine bundel *Klaaglied om Ka* uitbracht. Het jaar erna werd deze geïntegreerd in *Inktvraat*, verschenen bij De Bezige Bij, zijn vaste uitgever sinds *Raadsels van het rund* (1978).

Vogelaars poëzieloze intermezzo lijkt mij een naoorlogs Nederlands record. Hij verslaat toch al beruchte gevallen als Lucebert, die zweeg tussen 1963 en 1981, Neeltje Maria Min, van wie niets vernomen werd tussen 1966 en 1985, en Hans Verhagen, die bijna niets publiceerde tussen 1971 en 1992. Zelfs de zuinigste aller zestigers Hans Sleutelaar volgde zijn debuut (*Schaars licht*, 1979) in 2004 sneller op dan Vogelaar deed. Geldt vijf tot tien jaar publicatiestilte al als opmerkelijk lang, een derde eeuw vraagt om een verklaring. Dat men, anders dan bij Lucebert, Min, Sleutelaar of Verhagen, in de literatuurbeschouwing niet spreekt van 'het zwijgen van Vogelaar', moet als reden hebben dat niemand hem als dichter ziet. Tussen 1965 en 1997 publiceerde hij immers eenentwintig boeken, in uiteenlopende genres, maar alle in proza. Nu was dat proza verre van doorsnee, poëzie was het niet – zelfs geen poëtisch proza, 'proëzie' of prozagedicht. Maakt dat gegeven zijn dichtbundels tot curiosa?

Mij lijkt van niet. Want hoewel weinigen hem een geboren dichter zullen noemen, verscheen Vogelaar wel als zodanig op het literair toneel. Lang leek zijn eersteling een incident, maar toen hij eind jaren negentig met een nieuwe, dikke dichtbundel kwam, verloor dat debuut zijn status van curiosum. Na als opmaat te hebben gediend tot zijn uiterst productieve eerste quinquennium als prozaïst, leefde de poëzie in zijn creatieve bloei in de jaren negentig mee op. Wie Vogelaars activiteit als dichter natrekt, vindt weliswaar geen massa maar toch genoeg verspreide gedichten in tijdschriften en boeken om bij stil te staan. Dat ze ontstonden in de jaren rondom verschijning van zijn twee officiële bundels, doet de vraag stellen naar de (dis)continuïteit van dit ongewone dichterschap. Was poëzie voor Vogelaar louter voorwerk tot en onderbreking van zijn werkzaamheden in proza, of is zij binnen zijn oeuvre een pijler op zich, en zo ja: waarom zijn de poëtische periodes dan afgebakend in de jaren zestig en negentig?

Juist omdat Vogelaar volgens de kritiek een geaccidenteerd parcours heeft afgelegd (Gerbrandy 1998; Mertens & Vitse 2007, 12-13) moet het inzichtelijk zijn om zijn twee poëzie-periodes met elkaar te vergelijken en af te zetten tegen zijn oeuvre als geheel. Om nieuw licht te werpen op de discussie omtrent de (dis)continuïteit van Vogelaars werk, bepaal ik me in eerste instantie tot een tekstuele analyse van elk van zijn twee reguliere bundels, aangevuld met enkele intertekstuele excursies, om daarna Vogelaars poëzie te contextualiseren in zijn tijd en zijn oeuvre aan de hand van zijn

verspreid gepubliceerde, ongebundelde gedichten. Een speciale rol daarin speelt de tussenbundeling *Klaaglied om Ka*.

Debuut

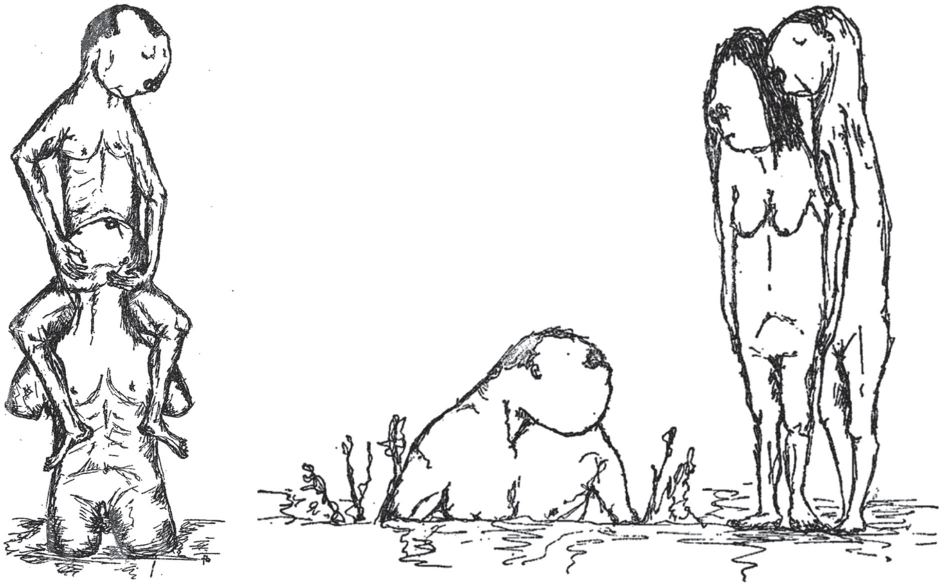
Lang is Vogelaars debuut getypeerd als opmaat tot het prozawerk uit de tweede helft van de jaren zestig. Het gegeven dat zijn oeuvre aanving in een ander genre is voor de meeste interpreten niet wezenlijk. Rein Bloem (1971), Anthony Mertens (1991) en Colette Krijl (2000) wijzen allen op thematische en motivische constanten in het vroege werk, dat volgens hen draait om de spanning tussen binnen- en buitenruimtes, tussen claustrofobie en -filie. De hoofdrol leggen zij weg voor Jonas, de oudtestamentische profeet die zijn weigering om in Ninivé Gods woord te prediken moest bekopen met een driedaags verblijf in de walvis. Hoewel ze stellen dat deze deserterende profeet bij Vogelaar verschillende gedaantes aanneemt, citeren ze enkel het gedicht 'jonas' voluit (Vogelaar 1965, 41).[2] Bloem ziet de jonasfiguur in elk werk tot *Kaleidiafragmenten* (1970) aarzelen over wat hij de inzet van Vogelaars vroege werk noemt: het aanzetten van de mens tot herschepping van zijn of haar wereld. In zijn dissertatie uit 1991 trekt Mertens deze thematische lijn door tot in *Raadsels van het rund* en verbindt haar met een 'liminale poëtica': in Vogelaars drempelteksten over drempelmomenten uit zich een fascinatie voor tussenruimtes en een verlangen naar gedaanteveranderingen.

Doordat Vogelaar na zijn debuut decennialang enkel proza publiceerde, was het begrijpelijk dat de genoemde critici *parterre, en van glas* lang tot preludium van het eigenlijke oeuvre reduceerden. Evenals zijn leeftijdsgenoot Kees Ouwens, die in 1968 simultaan debuteerde in proza en poëzie, verweefde Vogelaar zijn poëziedebuut met zijn later datzelfde jaar verschenen verhalenbundel *De komende en gaande man*. In beide worden uitwegen gezocht uit allerhande binnenruimten waarin het subject zich opsluit of opgesloten weet. Vogelaars debuuttitel stelt al dat de buitenwereld dichtbij en waarneembaar is – eerder vanuit een etalage dan een ivoren toren – maar toch onaanraakbaar blijft. In de vormgeving voert hij dat proces uit: de beperkte ruimte van het gedicht dwingt de taal in een keurslijf, dat vervolgens moet worden opengereten.

parterre, en van glas (1965)

Al voor de eerste versregel geeft Vogelaars debuut blijk van een wil tot genredoorbreking. Niet gelabeld als 'gedichten' wordt deze poëzie ingeleid door vijf tekeningen van zijn hand: op het omslag, naast de titelpagina en één voor elk van de drie afdelingen. Ze verbeelden een ontwikkeling: wordt in de tweede tekening (afb. 1) een

mansfiguur uit het water getild op de schouders van een ander – haast teder kijken beiden elkaar aan – op de laatste tekening (afb. 2) zit de ander tot borsthoogte in het water, met een mengeling van misprijzen en medelijden bekeken door een naakt stel op het droge. Begint de bundel dus met een beweging het water uit, hij eindigt in een gespleten tussenpositie: half onder water half erboven.



Afbeelding 1 & 2: parterre, en van glas, **1965, p. 2 & p. 44**

Hoe zelfbewust Vogelaar debuteert, blijkt al uit de eerste tekst, '**karkas** met schuimrubber opgevijzeld…' (Vogelaar 1965, 7). Ook letterlijk is die een opening. Hij laat meteen zien dat de auteur een eigen taal ontwerpt door versificatie, interpunctie, hoofdletters en spelling *ad libitum* in te zetten:

nooit
zo'n afgesloten deur :
: ik openlik
veilig & gevangen, got-
bewaarme, verlangend
er uitziend
naar 't naderen van kaplaarzen blote voeten (van…)
die verlos zullen spelen…..(
)….. 'n jutezak over m'n kop
als pruik & kraag wel 'n fraai gezicht/
als je niets wist –
inkognito met rubber tong ….. tong

zeg ’ns A: abrahamafgunstafdankenachteraseksueel,
’n onderkoning bestaat niet meer, (hiephoi!)
.
.
hun adem slaat ZICHTbaar op de ruiten aan, bloemen
verduisteren dit luchtRUIM –
                                        ’t prieel waarin ik stik
                                                        (als)
’n rups
        in de rust – onttrekt hen & ja
zelfs de bezienswaardige bouwval buiten
                                                (in spotlights)
aan m’n blinkend glazenoog vh
                                        razend
                                        insekt, dat kan ontsnappen,
                                                (herh. ad lib.)

Deze poëzie wil vrijheid forceren (‘open’, ‘verlos’) juist omdat ze aanvangt in verbod en opsluiting (‘nooit’, ‘gevangen’), die nochtans iets positiefs hebben (‘veilig’, ‘bewaarme’). De blik richt zich naar buiten (‘er uitziend’) waar dreiging heerst (‘kaplaarzen’, ‘jutezak’) die tegenwicht krijgt van een verlangd nieuw begin (‘blote voeten’, ‘A’). Een talig *tabula rasa* (‘abraham[etc.]’) wil af van de oude hiërarchie van syntaxis, interpunctie en kapitalen en krijgt politiek een pendant in democratisch elan (‘’n onderkoning bestaat niet meer’). Het lyrisch subject (‘ik’) van dit gedicht ziet zichzelf als een rompachtig lichaam (‘’n rups’) dat zich enkel kan bevrijden uit de benarde uitgangspositie (‘insekt dat kan ontsnappen’) door zijn tong te gebruiken (‘ik openlik’). Dat deze strijd een hoge inzet heeft, bewijst het enige rijm: ‘ik stik’ rijmt op ‘ik openlik’. Het gedicht is een cocon die de dichter al worstelend met de taal wil openbreken, een proces op leven en dood dat telkens opnieuw (‘(herh. ad lib.)’) tot gedaanteverandering moet leiden.

In de verdere bundel blijft de dichter zinnen op uitbraak uit binnenruimtes als de ‘serre’ (de eerste afdelingstitel) en de ‘parterre’ (de bundeltitel). De tweede afdeling heet ‘braak’ en bevat titels als ‘grafschennis’ (23), ‘inbraak’ (24) ‘regeneratie’ (25). De spellingswijze laat deze afbraak en wederopbouw zien op morfologische niveau. Lieten de openingsregels in het midden of ‘openlik’ een vervoeging was van ‘openlikken’ dan wel het progressief gespelde bijvoeglijk naamwoord ‘openlijk’, pas het vijfde gedicht (‘ongevaarlijk’) geeft uitsluitsel. Woordspel als ‘MAGIE-/straal’, ‘levensgevaarLIJK’ (24), ‘chirurrig’ en ‘haatsikidee’ (28) demonteert echter het taalmateriaal om dat vanuit de klank opnieuw met betekenis op te laden. Wat betreft strofering is de vormvaste tekst ‘breekbaar slot’ (29) met acht strofes van elk twee regels de uit-

zondering die de chaos bevestigt. De weinige formele constanten vormen een tiental Franstalige titels en een kwartet met als ondertitel '(exiles)' gevolgd door een Romeins cijfer (35, 47, 48, 55). Door een groot poëtisch geheel te suggereren, benadrukt deze verspreide reeks de gebundelde fragmentatie.

In de derde afdeling 'jonas achter zonneglas' transformeren de teksten tot collages van historische personages en kunstwerken, nevengeschikt met meer modegevoelige fenomenen als fotografie, zonnebrillen en reclame. De dichter zoekt cultureel 'exil' in de (late) Middeleeuwen en de (vroege) Renaissance door verwijzingen naar *De geboorte van Venus* van Botticelli (25), Johanna de Waanzinnige (28), de epiek van Ariosto en Tasso (29) en volksverhalen over Reynaert de Vos (53), Tijl Uilenspiegel (53) en Jan Huygen (56). Twee teksten dragen de titel 'renaissance' (33, 34), die opnieuw wijst op een hang naar wedergeboorte. De transformatie die domineert, is evenwel die van leven in dood, vervat in vele misdaadscènes en moordberichten.

Gevangenschap, isolement, afstand tot een 'levensgevaarLIJK' bestaan in een wereld waar een even schone als veeleisende taak klaarligt – die thematiek bepaalt Vogelaars poëziedebuut. Literair is ze ingebed door twee Franstalige motto's van Samuel Beckett en André Breton die – paradox van de moderne literatuur – blijkgeven van een herkenbaar isolement. Aan het vijfde van Becketts *Six poèmes* (1947-1949) ontleent Vogelaar een strofe die antwoordt op de vraag: 'wat moest ik zonder deze wereld zonder gezicht' (Vogelaar 1965, 43; Beckett 2012, 119):[3]

> que ferais-je je ferai [sic] comme hier comme aujourd'hui
> regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
> á [sic] errer et à virer loin de toute vie
> dans un espace pantin
> sans voix parmi les voix
> enfermées avec moi

Deze regels zetten de thematiek van *parterre, en van glas* kracht bij, althans de uitgangspositie ervan. Ziet Vogelaar in 1965 opsluiting als voorwaarde voor uitbraak of ontpopping, Beckett verklaarde deze mogelijkheid vlak na de Tweede Wereldoorlog al passé en poogde de impasse te omhelzen. Becketts binnen ('een poppenruimte') is voor hem geen plek om achter te laten, maar dient de buitenwereld in zich op te nemen ('met mij opgesloten'). Wat resteert is de hoop op oogcontact met eenzelfde soort eenzaat ('die dwaalt en draait') voorbijzeilend in de lege ruimte ('ver van alle leven').

Vogelaars houding lijkt me ambivalenter dan die van Beckett, omdat het zicht op een vrije buitenruimte nog openligt. Zijn 'serre' en 'parterre' zijn permeabel en lichter dan Becketts smalle kijkgat ('partrijspoort'). Het titelmotief 'glas' ondersteunt dat: dicht, fragiel maar doorzichtig stelt het binnen en buiten aan elkaar bloot, zonder de

scheiding op te heffen. Deze typisch modernistische ambiguïteit verwoordt ook het andere motto, dat aan de openingsreeks voorafgaat. Het stamt uit André Bretons prozaboek *Nadja* uit 1928:[4]

> Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit [aux draps, js] de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant (Vogelaar 1965, 5; Breton 1988, 651).

Evenmin als Bretons glazen huis is Vogelaars parterre verheven boven straatniveau, noch ondergedoken in het souterrain: de schrijver bevindt zich op gelijke hoogte met de wereld. Drempelvrees ('vroeg of laat') om naar buiten te gaan en daadkrachtig deel te nemen, kenmerkt beiden. In het openings- en titelverhaal van Vogelaars prozadebuut houdt de hoofdpersoon de buitenwereld op afstand door uit zijn raam te kijken en elke dag af te dalen naar de brievenbus, in afwachting van levenstekens: 'de t r a p, eens de verbinding van boven naar beneden, is nog slechts een nutteloos aanhangsel van de overgebleven verdieping parterre' (Vogelaar 1965b, 13). De schrijver speelt hier met het palindroom 'parterretrap', waarbij de spaties in het woord 'trap' kunnen duiden op verval van de vluchtweg naar boven. Zijn positie is de begane grond.

Opsluiting is, anders dan bij Beckett, niet Vogelaars eindstation maar beginpunt. Zijn verdere werk toont een streven naar uitbraak uit de benauwde binnenruimte door politiek engagement, cultuurkritiek en vernieuwing van de literaire vorm. Toepasselijk zijn daarbij de zinnen uit *Nadja* die aan het door Vogelaar gekozen motto voorafgaan: '[ik] blijf me alleen interesseren voor boeken die men open heeft laten staan als deuren, en waarvan je niet naar de sleutel hoeft te zoeken. Het is een groot geluk dat de dagen van de psychologische litteratuur met de romantische intriges geteld zijn' (Breton 1980, 17). De voorkeur voor een 'open' literaire vorm, vol breuklijnen in zowel bladspiegel als narratief en personages, zal in de jaren na zijn debuut de werkwijze bepalen van ex-dichter Jacques Firmin Vogelaar, terwijl 'deuren', doorgangsplaatsen van buiten naar binnen en vice versa, dé topos van zijn oeuvre worden.

De dichter Vogelaar rond 1965

In de maand van zijn twintigste verjaardag had Jacques Firmin Vogelaar gedebuteerd met twee gedichten in het tijdschrift *Merlyn*: 'jonas' en 'j'ai prié pour le pauvre gaspard'. Het jaar erna debuteert hij daar ook als prozaïst met het verhaal 'De derde man' en publiceert er nog eens vier gedichten. Op één na komen deze in zijn eerste bundel terecht, wat ook geldt voor het tweetal dat in maart 1965 in het tijdschrift *Podium* staat. Kort na zijn boekdebuut plaatst *Podium* zijn lange tekst 'Folie-à-deux.

In staat van blijvende oorlog' in het novembernummer. Het jaar erop publiceert *Tirade* twee van zijn gedichten in september en in oktober nog vier. Hierna zwijgt de dichter Vogelaar dertig jaar lang, tot *Raster* in 1996 zijn reeks 'Zes gedichten' brengt.

Dat Vogelaar als schrijver in *Merlyn* verscheen, valt te begrijpen. Opgericht kort voor Vogelaars debuut, beoogde dit blad een inhaalslag van het modernisme in de polder door een leesmethode te introduceren die de literaire tekst als begin- en eindpunt nam. 'When we consider poetry,' had T.S. Eliot geschreven in het voorwoord bij de tweede druk van *The Sacred Wood* (1921), de essaybundel die aan de basis lag van het New Criticism, 'we must consider it primarily as poetry and not another thing' (Eliot 1928, xvi).[5] In haar 'Ter inleiding' schreef de *Merlyn*-redactie ruim dertig jaar later iets polemischer: 'De meest verfoeilijke eigenschap van de doorsnee essayist in ons land is zijn neiging nu eens filosoof te spelen, dan weer psycholoog, op de ene bladzij als historicus te paraderen en als politicus op de volgende, en vooral één ding tot iedere prijs te vermijden: de behandeling van de tekst die hij voor zijn neus heeft' (1962, 2). Nog in 1998 zou Vogelaar in een essay over co-oprichter Kees Fens recapituleren: '*Merlyn* keerde zich in 1962 tegen het volslagen subjectivisme van een kritiek die zich alles toeëigent en het werk onteigent, van critici die zichzelf in het werk projecteren en het louter als illustratie zien van eigen denken, kortom nauwelijks oog hebben voor het eigene, dat wil zeggen het vreemde aan een tekst' (Vogelaar 1998b, 33-34). Begin jaren zestig zal Vogelaar in *Merlyn* een uitgelezen bedding hebben gezien voor het begin van zijn eigen schrijverschap.

De geschiedenis is gesneden koek: de oprichting van *Merlyn* is een datum in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* en Hugo Brems begint zijn literair-historische dwarsdoorsnee van 1965 met *Merlyn*. Vogelaar krijgt in dat verhaal nog geen voetnoot – zijn naam is in de overzichtswerken immers verkleefd met een ander literair tijdschrift. Wat betreft poëzie werd *Merlyn* gedomineerd door analyses van de poëzie van de Vijftigers – met name van Lucebert door H.U. Jessurun d'Oliveira – en nieuwe gedichten van Leo Vroman, H.C. ten Berge en Jacques Hamelink.[6] Door de bank genomen betrof dat poëzie die het tekstoppervlak niet gladstreek, syntaxis en interpunctie onder druk zette in teksten bol van intertekstualiteit, internationaal gelieerd aan *The Cantos,* Ezra Pounds levenswerk dat de modernisering van het versepos ambieerde. Begonnen tijdens de Eerste Wereldoorlog, was Pound bij Canto CIX beland in 1965, het jaar dat Ten Berge hem in *Merlyn* navolgde met 'Kockyn, een kermiskroniek'.[7] Als d'Oliveira in het slotnummer van *Merlyn* die reeks analyseert zoals hij dat eerder had gedaan met de gedichten van Lucebert, is de brug tussen het internationaal modernisme, de Beweging van Vijftig en de meest actuele poëzie voltooid – en wordt *Merlyn* opgeheven met succes.

Al werd montage van cultuurhistorische gegevens in breed uitwaaierende teksten in *Merlyn* de norm, toch verzuchtte Kees Fens bij zijn bespreking van Vogelaars poëzie in 1997 nog: 'Wie in 1964 aan de poëzie van de Vijftigers gewend was, kon hier weer

opnieuw beginnen' (Fens 1997). Met zijn vroege poëzie lijkt Vogelaar zich te hebben willen aansluiten bij de linies van Ten Berge en daarmee indirect van Pound. Van Vogelaars eerder genoemde reeks 'exiles', die alleen al door zijn Romeinse becijfering aan *The Cantos* doet denken, stond in *Merlyn* nog nummer 'viii' getiteld 'de slaper', dat ongebundeld bleef.[8] Het geheel dat de doorlopende nummering suggereerde, bleef grotendeels ongepubliceerd en wie weet zelfs ongeschreven.

Wel bracht Vogelaar in 1965 een ander omvangrijk gedicht naar buiten in *Podium*: 'Folie-à-deux. In staat van blijvende oorlog'. Verwerkte *Merlyn* de erfenis van het modernisme tot tekstgerichte kritiek, *Podium* was na de doorbraakjaren van Vijftigers het minder analytisch honk voor 'niet-traditionele jongeren' (Groos 2016, 58). Dat Vogelaars poëzie op deze plaatsen verscheen, toont dat hij van meet af aan aansloot bij de intellectuele, internationale vernieuwing van het Nederlands literaire klimaat. Dat hij van meet af politiek ter linker zijde van het spectrum stond, blijkt eruit dat hij 'Folie-à-deux' instuurde voor een schrijfwedstrijd ter gelegenheid het 40-jarig bestaan van de Vereeniging van Arbeiders Radio Amateurs (VARA). Het gedicht won de tweede prijs ex aequo en werd gebundeld in VARA-boek *Ultrakort en langer*.[9] Het colofon daarvan deelde mee: 'Waar de spelling afwijkt van de uniforme schrijfwijze der Nederlandse taal blijft dit voor rekening van de auteur(s)', doelend op Vogelaar, want net als in *parterre, en van glas* staat 'Folie-à-deux' in de sinds 1954 'toegelaten', ook wel 'progressieve' spelling. Zich baserend op het voorstel van Kollewijn uit 1891, streefde deze een meer fonetisch schrift van het Nederlands na. De aanduiding 'progressief' was lang een puur taalkundige, maar vanaf de jaren '60 raakte ze gepolitiseerd. Maatschappijvernieuwing moest bij de taal beginnen – zo kan men de poëtica van de jonge Vogelaar typeren.

Extravert toont 'Folie-à-deux' dat ideologiekritiek van de media hand in hand gaat met morfologische montage. Dit 'radiofonies gedicht' kritiseert de aanslepende (Vietnam)oorlog via de verslaggeving die de radio-luisterende massa bereikte: '100 stemmen in één transistor' (155). De veertiende van zestien episodes luidt als volgt (Vogelaar 1966, 165):

> XIV – DE EEUW / 1965
>
> de EEUW gaat met pensioen/
> voor ons mee   –   vitaal en uitgeblust
> :
> de kinderziektes hebben veel onschuldige doden gekost
>   en de MASSIAS opgebracht
>   en MIJ – ondanks mij
> de AARDE is steeds minder rond
>   met mij

in 't midden opgesloten : in de patrijspoort
'n neutron zegt de rare dondersteen
'n toverbal droomt de kernfisikus – 't Orfiese
OEREI
('t halve struisvogelei aarde, 'n hagel witte bil
en 'n lege dop: de afgekalkte hemel)

: nergens tot slot nog iets

1965, het jaar van zijn debuut, noemt Vogelaar de pensioengerechtigde leeftijd van zijn eeuw. De Algemene Ouderdoms Wet (AOW) uit 1957 gaf het proletariaat na levenslange arbeid immers vrijaf. Het revolutionaire geloof in de arbeidersmassa ontmaskert Vogelaar als religie ('MASSIAS') en stelt daar het dito individualisme tegenover ('MIJ'). Geboren in een tijd die de vernietiging van de aarde technisch mogelijk maakte, kijkt de individuele dichter ('mij') als onderduiker naar kernbommen en magiërs. Zowel lyriek ('Orfiese') als wetenschap ('kernfisikus') is een vorm van magie (''n toverbal') en moet erkennen dat de kosmische orde onherroepelijk veranderd is. Metafysica is passé ('afgekalkte hemel'), de mens is van zijn troon gevallen en de aarde niet meer waar het heelal om draait. Het antropocentrisch verlangen om door te dringen in de kern (''t midden') heeft de mens vervreemd van zijn habitat. Er is geen laatste grond om de rede op te funderen, zo lijkt de slotregel te stellen, terwijl de slotregels van het geheel uitlopen op complete vernietiging: 'de tijdbom barst / de duikerklok breekt / de erker/kerker spat uiteen, de valbijl wordt gelost… // HOREN & ZIEN VERGAAN // VERBINDING verbroken-------------------------------'.

Hoewel veel directer op de actualiteit toegesneden, raakt 'Folie-à-deux' aan Vogelaars debuut door het motief van de 'partrijspoort'. Zag hij in *parterre, en van glas* de impasse uit het motto van Beckett als uitgangspositie op weg naar buiten, in 'DE EEUW' schuilt de dichter nog altijd achter dik glas. Even verder vergelijkt hij zich zelfs met een struisvogel. Ondanks zijn verlangen naar vluchtlijnen lijkt hij Beckett gelijk te moeten geven, want ook als hij zich 'buiten' begeeft in het volle geruis van de wereld (Becketts 'stemmen'), blijft de dichter vastzitten in zijn isolement. De slotverzen uit *Six poèmes* ('met mij / in 't midden opgesloten') zijn hier onderdeel van een veelstemmige tekstcollage geworden. Door zich hier mét Beckett op te sluiten, erkent de dichter dat de buitenwereld net zo'n 'binnen' is als de parterre – er is geen ontsnappen aan.

Beckett is wel getypeerd als de 'comedian of the impasse' (Kenner 1964). Over Vogelaar is gezegd dat met zijn 'operaties' uit de jaren zeventig vastliep in een 'impasse' (Vitse 2006, 191). Cyrille Offermans noemde *Kaleidiafragmenten* 'het radicaalste experiment van het Nederlandse literaire modernisme' (Offermans 2014, 178, 195) en vergeleek Vogelaar met een dichter, namelijk de Rimbaud van na *Illuminations*, die de poëzie vaarwel zei en de wapenhandel inging. Zelf vergeleek Vogelaar zijn

'operaties' eerder al met een zo mogelijk nog extremer dichterschap (Maas 1999, geciteerd in Peeters 2013):

> Ik was bang dat ik ergens zou uitkomen voorbij Hölderlin, waar de taal uit zijn voegen raakt, de cement letterlijk oplost – dat ik in de uithoeken van het bewustzijn zou belanden waar nog altijd taal zit, maar dan een uithoek van de taal waar je met gewone mensenwoorden niet komt. Ik was bang dat ik zo cryptisch en zo hermetisch zou worden dat er geen weg terug meer zou zijn.

Naar eigen zeggen was zijn literair streven dus lang het verkennen van uithoeken van het bewustzijn, op zoek naar wat in 'Folie-à-deux' al ''t Orfiese / OEREI' heette. Poëzie is vanaf haar mythische (Orpheus), romantische (Hölderlin) of moderne beginpunt (Rimbaud) zo bezien het genre waarin de dichter de tekortkomingen van de taal onder ogen komt maar deze ook wil doorbreken. Dat zowel Offermans als Vogelaar zelf de 'operaties' vergelijkt met dichtwerk, wijst op continuïteit tussen Vogelaars vroege poëzie en zijn meest experimentele proza.

In poëzie stuitte Vogelaar al opvallend vroeg op de onmogelijke doorbraak uit de beperkingen van de taal. Hij lijkt dit genre te hebben laten liggen om het in proza te proberen – tot ook die piste, na een vergaande vernieuwing, een binnenruimte bleek te zijn en het zicht op een vrij 'buiten' blokkeerde. Saillant genoeg verwijst Vogelaar ergens midden in zijn operaties, in *Raadsels van het rund*, opnieuw naar het motto van Beckett, maar nu ingekort en anoniem: 'Kijkend door mijn patrijspoort in een marionettenruimte zonder stem temidden van stemmen die samen met mij zijn ingesloten. Schrijft de ander' (Vogelaar 1978, 143-144). Beckett is hier als 'ander' de tegenhanger van de centrale referent in het boek, de renaissancistische kunstenaar-wetenschapper Leonardo da Vinci, van wie hoofdpersoon Ekke Wagenaar een handleiding aanwendt ter ontsluiering van het wereldraadsel – nog altijd op zoek naar het oerei. Allicht om niet in onverstaanbaarheid te verzanden, leidde Vogelaar zijn proza na *Alle vlees* (1980) terug in rechtere banen. In de jaren erna gaat hij, met Beckett en Maurice Blanchot, de impasse niet als probleem zien maar als wezenskenmerk van moderne literatuur, inclusief die van hemzelf. De literaire tekst kan volgens hen een poort of deur zijn naar een tussenruimte middenin de taal.

Comeback

Vogelaars werk in de jaren negentig heeft het imago van een doorbraak dan wel wedergeboorte. Vanaf *Terugschrijven* (1987), zo liet Susanne Janssen zien, is de receptie vrijwel unaniem lovend, culminerend in nominaties, prijzen en herdrukken voor *De dood als meisje van acht* (1991) (Janssen 1994, 192-193). Een vervolg op haar

studie zou echter kunnen aantonen dat die lof vaak ten koste gaat van Vogelaars eerdere werk, dat er als repoussoir toe dient. Dit hardnekkig literair-kritisch mechaniek blijkt bijvoorbeeld als Arnold Heumakers *Over kampliteratuur* (2006) positief bespreekt, maar niet dan na een sneer naar Vogelaars vroegere essayistiek, die hem nog altijd 'pijn aan de ogen' doet (Heumakers 2007). Door de bank genomen waardeert de kritiek Vogelaars ontwikkeling als een terugkeer op het rechte pad – na decennia van dwaling.

In een recensie voor *De Volkskrant* van Vogelaars tweede reguliere gedichtenbundel *Inktvraat* vat criticus Piet Gerbrandy de consensus ten aanzien van Vogelaars *Werdegang* treffend samen en past deze toe op diens poëzie. Vogelaars proza heeft zich ook volgens hem in de jaren negentig ontpopt tot 'schitterend', 'goed leesbaar', 'buitengewoon ontroerend' en 'subtiel'. Alle eerdere experimenten hebben dus hun nut betoond (Gerbrandy 1998). Ten diepste echter, stelt hij, is Vogelaar onveranderd – zo blijkt uit zijn poëzie:

> In 1991 verblufte de schrijver vriend en vijand met zijn schitterende, en tot ieders verbazing goed leesbare roman *De dood als meisje van acht*, drie jaar later gevolgd door het buitengewoon ontroerende *Weg van de pijn*. Alle experimenten bleken niet voor niets te zijn geweest: zelden lees je proza dat zo subtiel is als in deze twee romans. Maar kennelijk kruipt het bloed waar het niet gaan kan: Vogelaars natuurlijke hang naar minder toegankelijke tekstsoorten moest zich ergens een uitweg banen, wat resulteerde in een lijvige bundel gedichten. Het boek is bijna net zo moeilijk als Vogelaars vroege proza, maar wie erin doordringt zal daar geen spijt van krijgen (idem).

Gerbrandy's stelling prikkelt: terwijl Vogelaars proza aan toegankelijkheid won, liet zijn ware aard zich niet verdringen. De terugkeer van poëzie in zijn oeuvre na drieendertig jaar, is zo bezien het gevolg van wat Thomas Vaessens in *De revanche van de roman* 'Vogelaars wending van experiment naar traditie' noemde (Vaessens 2009, 186).[10] Nam de poëzie in Vogelaars oeuvre dus revanche op de roman?

Inktvraat. Gedichten (1998)

Als thuiskomt na vele omzwervingen, zo wordt *Inktvraat* al voorgesteld op de achterflap. Deze frist het lezersgeheugen op door te wijzen op de aanvang van Vogelaars oeuvre: 'Toen in 1997 een gedichtencyclus van Jacq Vogelaar verscheen, de bibliofiel uitgegeven bundel *Klaaglied om Ka*, wist bijna niemand meer dat de vooral als romanschrijver en essayist bekende auteur in 1965 had gedebuteerd met een verhalenbundel én de dichtbundel *Parterre, en van glas*.' Door het vergeten begin van Vogelaars oeuvre te memoreren en *Klaaglied om Ka* te typeren als bibliofiele cyclus,

presenteert De Bezige Bij haar eigen bundel tot officiële comeback van de dichter Vogelaar. Deze voorstelling van zaken wordt ondersteund door de bundel *Inktvraat* zelf. Van *Klaaglied om Ka. Dertien gedichten* zijn er elf opnieuw opgenomen. Ze beslaan slechts een zesde van de nieuwe bundel: met 67 gedichten die vaak meer dan één tekst en samen 120 pagina's beslaan, wekt *Inktvraat* de indruk de productie van vele jaren te verzamelen. Acht reeksen met gedichten van wisselende lengte en vorm worden besloten door twee pagina's aantekeningen waarin de auteur de poëticale titel verklaart en enkele interteksten en allusies expliciteert. Twee ervan betreffen Henri Michaux, die de enige motto's uit de bundel levert.

De lezersgerichte presentatie op zowel binnen- als buitenwerk, steekt af tegen de eerder desoriënterende vormgeving van Vogelaars poëziedebuut. Ontbrak indertijd elke richtingwijzer, *Inktvraat* schept door zijn ondertitel duidelijkheid en laat genre-overschrijdende illustraties, ook present in *Klaaglied in Ka*, achterwege. De orde zet door in de vormgeving van de bladspiegel: alle titels staan in klein kapitaal, elke strofe begint met een hoofdletter.[11] Al ontbreken punten die het zinseinde markeren, onverwachts inspringen doen de regels slechts zelden. Was vaste strofelengte in 1965 de regelbevestigende afwijking, in 1998 is bijna een derde uniform gestrofeerd, hoe verder de bundel vordert hoe vaker. De schrijfwijze is eveneens geconformeerd: varieerde Vogelaar indertijd op de alternatieve of progressieve spelling, *Inktvraat* volgt de uniformiserende Spellingswijziging uit 1995 getrouw. Typografisch verzet de dichter zich dus niet langer tegen het feit dat hij de taal niet zelf heeft gemaakt.

Het openingsgedicht van *Inktvraat* laat zich goed vergelijken met dat van Vogelaars debuut. Opnieuw reflecteert de dichter op de aanvang van zijn bundel poëzie. Wie de titel 'POST' begrijpt als 'deurpost', ziet het gedicht frontaal voor zijn eigen liminaliteit uitkomen. Het is introïtus, beginselverklaring en drempelbeschrijving ineen (Vogelaar 1998, 7):

> In dit vertrek onveranderlijk tijdelijk
> geven ramen en deuren uit op buiten, natuurlijk
> waarom niet als ik ga kom ik weer
>
> Als ik omkeer zie ik midden in de ruimte
> een deur
> op zichzelf gesteld
> zonder wand
> doorgang alleen maar doorgang
> wie er onderdoor gaat blijft hier
> wie binnenkomt blijft buiten
> hier spreekt hij van daar
> en daar spreekt hij van hier

Er gaat niets door
van hoorn noch ivoor
van oud hout
midden in de dag
deze deur die geen deur is
de droom van eens was er een boom
naverteld voor 'een tweede leven'

Inwijding noch ontwijding in het spel
de beslissing valt
                    op slag van het gebogen hoofd
ik buk en de stap is gezet

Als de dichter hier een concrete situatie en een concrete ruimte beschrijft, dan opzettelijk abstract. Het deiktische 'dit' zet direct aan tot een poëticale lezing: de lezer betreedt hier de literaire ruimte. Het gedicht valt in huis met een paradox ('onveranderlijk tijdelijk') en vervolgt met een dialectiek tussen komen en gaan, hier en daar, binnen en buiten. In de eerste strofe zijn beide polen nog helder te onderscheiden: de kamer van de ik versus de buitenwereld aan gene zijde van raam en deur. De komma tussen 'buiten, natuurlijk' is het enige leesteken uit het gedicht en accentueert de vanzelfsprekendheid van vertrek naar en terugkomst uit de wereld buiten de eigen leef- of schrijfkamer.

De rest van het gedicht draait echter om een ander soort ruimte. Midden in de kamer bevindt zich een autonome deur ('op zichzelf gesteld') die leidt naar een pure tussenruimte ('doorgang alleen maar doorgang') waar tijd en plaats geen rol meer spelen. Klaarblijkelijk laat deze zich enkel beschrijven in ontkenningen. De ontoegankelijke derde strofe kan beduiden dat daar geen sprake kan zijn van rijkdom ('hoorn' des overvloed) of verheven kunst (toren van 'ivoor'), dat de deur ervan de kwaliteiten heeft van een religieus relikwie ('oud hout' als *sacred wood*?; 'midden in de dag' als het uur van Pan of Zarathoestra?). De notie van een paradijs ('een boom') of hiernamaals ("een tweede leven") wordt ontkracht door een sprookjesaanhef ('eens was er') en aanhalingstekens. De ruimte lijkt plaats te geven aan een ritueel dat heilig noch profaan is ('Inwijding noch ontwijding'). Voorzichtig treedt de ik er in de slotstrofe binnen, waarbij de enige breuk in een versregel ('valt / op slag') een daadwerkelijke grensovergang verbeeldt.

Nadrukkelijk gepositioneerd als eerste gedicht, ensceneert en thematiseert Vogelaar de entree tot de literaire ruimte. In de jaren tachtig doordacht hij literatuur als ruimte in dialoog met het werk van Maurice Blanchot, schrijver van *L'Espace littéraire* (1955).[12] In 1986 vertaalt Vogelaar het essay 'Het denken van het Buiten. Over Maurice Blanchot' van Michel Foucault en een jaar later drie essays van Blanchot

over Kafka. In 'Repeterende breuken. Fragmenten over het fragmentarische' uit zijn essaybundel *Terugschrijven* onderschrijft hij Blanchots overtuiging dat moderne literatuur is gebaseerd op '*ambiguïteit als principe*' (Vogelaar 1988, 312). In die opvatting is er geen waarheid te transponeren van de tekst naar een vertoog buiten de tekst.[13] In de literaire tekst bevindt zich iets wat blijft fascineren, wat tot eindeloos herlezen aanzet, maar nooit op begrip te brengen is.

Tegen die achtergrond leidt de deur uit de openingsstrofe van *Inktvraat* naar een discours buiten de poëzie of het schrijven. Daar doorgaan is het vertrek *uit* of *buiten* de literaire ruimte. De deur die is geïsoleerd op de vijfde regel echter, leidt naar een ruimte waar men alleen al schrijvende kan binnentreden, maar niets uit mee kan nemen. Dit vertrek *in* of *binnen* de literaire ruimte is zo ambigu dat het zich niet laat opnemen in teksttekens. Het laat zich enkel ervaren op drempelmomenten, en heeft dus de trekken van een 'tussen'. De slotregel van 'POST' ('de stap is gezet') kan daarbij verwijzen naar *Le pas au-delà* (1973), waarin Blanchot de 'ambiguïteit als principe' opvoert tot in de titel. Door verbod (*pas* = niet) en overtreding (*pas* = stap) in één woord te verenigen, door dus halt te houden op de grens, drukt het uit wat het is en lukt het literatuur haar eigen geheim te tonen. Evenzo zet Vogelaar in op de ambiguïteit van het woord 'vertrek', dat tegelijkertijd 'ruimte' betekent én 'het verlaten van een ruimte'.

Er zijn én er, tegelijkertijd, niet zijn – dat kan doorgaan voor de thematiek van *Inktvraat*. Volgens criticus Ron Elshout maakt 'deze poëzie over onherstelbaar verlies (…) het verlies bladzijde na bladzijde voelbaar', terwijl G.F.H. Raat haar 'superieure poëzie van het verlies' noemt (Elshout 2000, 47; Raat 1999, 48). De motieven waarin dit aanwezig verlies (pendant van de afwezige ruimte) wordt uitgewerkt zijn tweeërlei. Ten eerste het schrijven – het titelgegeven. Inktvraat, legt Vogelaar uit in een aantekening, is de zelfvernietigende werking van de materiële voorwaarde van het schrift. Wie schrijft blijft dus niet alleen, maar voert evengoed zijn of haar eigen ondergang op. Ten tweede de mythologie – het titelgegeven van de geïntegreerde cyclus. Ka, legt een aantekening over Borges uit, is de exacte dubbelganger die meebeweegt met alle sub- én objecten. Als Kants *Ding an sich* is het de achter- of schaduwkant van het zicht- en kenbare, dat zich slechts sporadisch toont en dan nog enkel aan de zieners.

Ruwweg wordt de rol van dubbelganger in de eerste afdeling van *Inktvraat* vervuld door het schrijven zelf, in de tweede en derde door een verdwenen 'zij' en in de vierde door het onkenbare deel van de eigen identiteit. Om de keerzijde van de ken- en zichtbare wereld te evoceren zet de dichter Vogelaar in op het spel met het paginawit. Net als aan het eind van 'POST' breekt hij vaak betekenisvol versregels af: 'Als ik zich / zelf deelt' (27), 'bij mij in de hand / sprong' (33) of 'Die je maakte maakte het af / in een woord – af' (48). Ergens noemt hij het gedicht 'een kleine ravage van gebroken

lijnen' (38): het frequente enjambement illustreert een verstoord contact. Halverwege *Inktvraat* komt de bladspiegel echter tot rust. Na het slot van de vierde afdeling ('en het wordt opeens koud', 55) behandelt de vijfde de eigen woonruimte meer essayistisch. De existentiële aansprekingen van een 'ik' aan een 'jij' nemen af en het dubbelgangermotief evolueert tot een gegeven uit de cultuurgeschiedenis en mythologie.[14] De versificatie verandert mee tot strofische regelmaat in de slotafdeling. Als de dichter de 'zij' op een boot de zee opduwt tot achter de horizon, stolt de bundel in een definitieve paradox: 'verlaten blijft zij bij mij' (112). Het ambigue 'vertrek' uit de openingsregels krijgt hier zijn berustende tegenhanger: de leegte vindt een plaats in de ik.

Halfweg *Inktvraat* staat een tweedelig gedicht getiteld 'PARTERRE, EN VAN GLAS' (50-51). Typografisch het meest chaotische uit de bundel (20 op 30 regels springen in), herinnert het ook formeel aan Vogelaars gelijknamige debuut. Vormgegeven als een trap, speelt het zich af rond de verlaten kamer van een 'zij'. De dichter spreekt zichzelf aan: 'en jij op je post bij de deur' – waarbij 'post' zowel 'arbeidsplaats' als 'drempel' betekent. Anders dan in het openingsgedicht echter, is deze tussenpositie niet langer het zelfgekozen ideaal, zo blijkt uit het vervolg:

> Zij heeft nog niets van zich laten horen
>   nog verspringt
>   op niets volgt meer
>
> Wie zag ik dan afgelopen nacht mijn huis binnen gaan
>   over het zwart voor ogen
>   gleed een glimp van grijs

De 'zij' is hier iemand van wie de ik afhankelijk is – zijn tegenhanger. Door niet van zich te laten horen houdt zij de ik in haar greep, en uit de slaap. Pas wanneer hij het hoopvolle *nog niets* ('van zich laten horen') denkt als *niets meer*, zal hij haar verdwijning aanvaarden als definitief verlies. Tot die tijd bevindt hij zich in een tussenzone, op de wacht, op de drempel, in halfslaap, een 'grijs' schemergebied waar haar schaduw hem tot waanzin kan drijven – als zijn hersenschim of dubbelganger. De hernomen debuuttitel herbergt dus een verschoven betekenis: de glazen parterre biedt geen zicht meer op de buitenwereld, maar op de leegte in eigen huis.

Ook intertekstueel is Vogelaar verschoven. Prominent in *Inktvraat* is Henri Michaux – in vergelijking met Breton een minder programmatisch, meer existentieel surrealist. Het vijfluik 'PARTITA IN A' (13-17) is quasi het titelgedicht ('de inkt vreet door') en voert Michaux op als tragisch en heroïsch voorbeeld die uit zijn melancholie ('de gal van de neezegger') telkens nieuwe taal wist te scheppen ('na Ka / gaat a over in A'). Vooral in Michaux' tekeningen ontwaart Vogelaar creatie *ex nihilo* ('zijn eigen alfabet', 'tabula rasa'), die hij ten tijde van zijn debuut zelf nog nastreefde. Zulk pen-

gekras heeft geen functie ('inkt stroomt voor eigen plezier') en vermijdt elk einde ('De laatste letter is dodelijk'), maar creëert een wereld op zichzelf. Van dergelijke automatische schriftuur staan de gedichten in *Inktvraat* ver af wanneer deze expliciet eer betonen aan bewonderde voorgangers.

Het tweede Michaux-citaat staat midden in 'De vriendin van Charms' (29). Via het gedicht 'De vriendin' van de Russische dichter, waarvan de eerste strofe eindigt op 'Ka' (Charms 1999, 250), verbindt Vogelaar de creatieve gulheid van Michaux aan een existentiële leegte. Het gat in de hand ziet hij als een gevolg van het gat in het hart:

> (…)
>
> Nu schaduwt een letter een andere
> is de a een gat in zijn hand
>
> *Een klein gaatje in mijn borst*
> *maar er blaast een vreselijke wind door*
>
> O wat een charmante machine: alles wat telt
> (organen, mechaniek, het geheim) speelt zich af
>
> Onderhuids, ingekapseld, verpopt: buiten zicht van het licht
> *O, wat zit je toch slecht in mijn vel!*
>
> Alles begint met als, alles behalve
> dit afscheid dat pas achteraf inging.

Vogelaars dubbelgangermotief (de 'a' is die van 'Ka') is hier gelieerd aan een permanent gemis. De cursieve regels citeren een cruciale tekst voor de latere Vogelaar: Michaux' gedicht 'Je suis né troué' uit *Ecuador: Journal de Voyage* (1929). De Nederlandse vertaling ervan uit 1985, 'Ik ben doorboord geboren', haalt Vogelaar regelmatig aan, voor het eerst als hij zich in *Raster* 39 (1986) stort op de literaire Meneer: kort reflectief proza vanuit een gefixeerde spreekinstantie geschreven. Zijn eigen aanzet daartoe, *Verdwijningen. Oefeningen* (1988) mondt uit in zijn laatste fictieboek *Taats onder mannen* (2001), terwijl zijn onderzoek naar de Meneer (m/v) culmineert in zijn laatste non-fictieboek *Je zit niet alleen in je vel* (2010).[15] Deze laatste variatie op Michaux illustreert Vogelaars intertekstuele ontwikkeling. In het origineel spreekt Michaux de leegte in de eigen borst aan middels een lyrisch 'O': 'Hij zei, die meneer criticus, dat ik geen haat bezat. / Die leegte, dát is mijn antwoord. / O, wat zit je toch slecht in mijn vel!' (Michaux 1985, 72).

Vogelaar citeert de regel onversneden aan het eind van de tweede reeks in *Inktvraat*, die draait om een persoonlijk verlies. Aangezien hij de leegte opvult met verwijzingen (Michaux, Charms, de mythische Ka) bedt hij zijn gemis literair in. Het typeert

Vogelaars werkwijze als schrijver en lezer, want bij afronding van zijn onderzoek naar de Meneer heeft hij een waar pantheon van eenzaten verzameld. De cruciale regel van Michaux adapteert hij tegen die tijd tot de titel *Je zit niet alleen in je vel*. Het ambigue 'vel' suggereert dat er altijd een ander meespreekt op je papier én in je lichaam. Aan het eind van Vogelaars oeuvre krijgt de cruciale vraag van Beckett uit zijn debuut, 'of ik niet de enige ben / die dwaalt en draait ver van alle leven', dus een complex maar uiteindelijk ontkennend antwoord.

De dichter Vogelaar rond 1998

Het gedicht 'MOOIER DAN HET VOORWERP' uit *Inktvraat* (63-65) eindigt als volgt:

> 'nu heb je
> lege ruimte
> mooier dan het voorwerp'
> nu wordt het tijd de 'studie van het voorwerp'
> uit te lezen, geschreven in 1961 toen eerste gedichten
> kwamen aangevlogen en zich nestelden voor later

De zin tussen aanhalingstekens is een citaat – zo geeft de aantekening prijs – uit het gedicht 'Een studie van het voorwerp' van de Poolse dichter Zbigniew Herbert, dat draait om de 'lege ruimte' die ook Vogelaar in *Inktvraat* verkent. Van belang is hier de datum. 1961 is het jaar dat Herbert zijn gedicht schreef, maar aangezien hij al debuteerde in 1950 moeten de 'aangevlogen' 'eerste gedichten' die van de dichter van *Inktvraat* zijn. Net als met het gedicht 'PARTERRE, EN VAN GLAS', slaat Vogelaar hier een brug over de tijdspanne waarin hij geen poëzie publiceerde. Het slotwoord 'later' kan slaan op zijn comeback uit 1998, of zijn debuut in 1965 – het moment dat Frans Broers uit het ei kroop (of zich nestelde) als de dichter Vogelaar.

In 'Vraag en antwoord: over het experiment in de jaren zestig', een zelfinterview uit 1981 gebundeld in *Terugschrijven* – de veertiger begint terug te kijken op de moderne traditie én op eigen werk – evalueert Vogelaar het ontstaan van zijn schrijverschap. Dat blijkt ontvonkt door het werk van de Vijftigers: 'in feite de eerste poëzie die ik echt las, tegelijk met Van Ostaijen, Nijhoff' (Vogelaar 1987, 315). 'Echt lezen' is bij Vogelaar synoniem voor 'een regelrechte schok' en hij verklaart die vanuit hun ruimhartigheid ten opzichte van het materiaal. Voor hen was niks te gering om in een gedicht te belanden, de materie mocht door het tekstoppervlak steken en het gedicht werd niet gladgestreken. Over poëzie als genre stelt hij: 'Er is in de poëzie altijd veel meer vrijheid geweest dan in het proza. Dat verklaart waarom er wel Vijftigers in de poëzie zijn geweest maar niet in het proza, op een enkele uitzondering na' (322). Vogelaar ziet Vijftig als inhaalmanoeuvre van de avant-garde uit de jaren twintig én als voorbode van de maatschappelijke veranderingen in de jaren zestig. Beschouwde

hij de Nederlandse poëzie afdoende vernieuwd na Vijftig, voor het proza lag die taak nog open – en daarvan heeft hij werk gemaakt.

In de jaren negentig echter lijkt de strijd om literaire vernieuwing *tout court* gestreden. De poëzie staat er heel anders bij dan dertig jaar eerder. In de literair-historische doorsnedes van Brems is 1965 de laatste waarin het literaire veld zich nog kenmerkt door polarisatie. Sindsdien is het een kwestie van verscheidenheid of, in 1995, 'diversiteit' (Brems 2006, 595-598). Was in 1975 de aandacht voor het literair experiment al tanende, in 1985 is ze verdwenen om in 1995 terug te keren als 'taalspel': formele verrassingen zonder de wil tot of het geloof in verandering van de sociaal-politieke orde die de avant-gardistische vormvernieuwing aanvuurde. De poëzie is speels ('vrolijk', 'Maximaal') terwijl het proza meer en meer wordt gekenmerkt door autobiografie. Als bewijs voor die pluriformiteit wijst Brems erop dat Vogelaar met de Frans Erensprijs in 1996 zijn eerste grote oeuvreprijs kreeg, waarbij Brems hem dus nog altijd typecast als de experimenteel van dienst.[16]

Alsof Vogelaar zijn verregaande experimenten geleidelijk heeft willen historiseren, ontwikkelt hij vanaf de jaren tachtig (licht) andere namen voor zichzelf. Na de niet als zodanig geclassificeerde novelle onder het heteroniem Koba Swart (*Nora. Een val*, 1984), zet hij op zijn jeugdroman *Het geheim van de bolhoeden* (1986) voor het eerst de voornaam 'Jacq', terwijl *Verdwijningen. Oefeningen* (1988) zijn laatste boek is met de tussennaam 'Firmin' erop. De essayist 'J.F.' Vogelaar ziet na *Oriëntaties* (1983) af van de progressieve spelling en verruilt de reeks 'Kritieken en commentaren' voor 'Terugschrijven'. De auteur van het derde en laatste deel daarvan, *Meer speelruimte* (1998), heet eveneens 'Jacq', waardoor Vogelaar zijn spel met pseudo- of heteroniemen vlak voor de eeuwwende afbreekt. In dezelfde periode staakt hij het vuren op geijkte literaire genres, waardoor *De dood als meisje van acht* 'Vogelaars eerste roman' genoemd kan worden (Mertens & Vitse 2007, 14). Na lang gewerkt te hebben aan 'boeken die men open heeft laten staan als deuren', zoals Breton het noemde in *Nadja*, verschijnt met *Weg van de pijn* (1994) binnen korte tijd zijn tweede vertelling. Al blijft het proza van Vogelaar ook in de jaren negentig verre van de door Breton gehekelde 'psychologische litteratuur met romantische intriges', het blijft de vraag waarom hij juist in deze periode terugkeert als dichter en met *Inktvraat* zijn eerste conventionele poëziebundel publiceert.

Strikt genomen is de reeks 'Zes gedichten' in *Raster* 76 (1996) het poëziedebuut van de dichter die zich 'Jacq Vogelaar' noemt. Niet zonder betekenis is dat de reeks verschijnt in het hommage-nummer voor Bert Schierbeek, de Vijftiger die Vogelaar al vroeg beschouwde als een zeldzaam voorbeeld in de Nederlandse prozavernieuwing. Vogelaars terugkeer tot de poëzie in de jaren negentig werd een jaar eerder al ingeluid doordat hij aan *Raster* 70 (1995) over 'Het lange gedicht' zijn enige essay over poëzie bijdroeg. Aan de hand van Nazim Hikmets epos *Mensenlandschappen* definieert hij er poëzie als 'concentratie op een moment', 'ritmiek', 'adempauze', 'lichtheid' en

'muziek'. Naast Schierbeek noemt hij Hikmet 'een van de weinige vertegenwoordigers van het verhalende lange gedicht' (Vogelaar 1998, 288).[17] Met zijn voorkeur voor dit tussengenre, 'poëzie met vele stemmen en met één lange adem', lijkt hij de draad op te pakken uit de jaren zestig, toen zijn dichterschap abrupt eindigde bij 'Folie-à-deux'. Poëticaal gezien zou het logisch zijn geweest dat Vogelaars heropleving als dichter in de jaren negentig was uitgelopen op een moderne versepiek à la Pound, Hikmet of Schierbeek.

Toch is dat niet gebeurd. Vogelaars verspreide poëzie uit de jaren 1997-2001 is divers en bevat enkele langere, maar geen epische gedichten. De tekst 'met zichtbare adem', die draait om een doek van Bram van Velde, beslaat drie pagina's van zijn prozaboek over beeldende kunst *Uit het oog*, dat eveneens een reeks van dertig gedichtvormige 'etudes in grijs' bevat. Meer verhalend dan het kwartet gedichten dat Vogelaar bijdroeg aan het aan zijn oeuvre gewijde themanummer van *Bzzlletin* (2000), zijn de drie gedichten in de bundel *Taats onder mannen*, maar ze passen binnen het concept van die bundel: denkoefeningen van Vogelaars Meneer. De vorm is gestabiliseerd, het kader staat vast en is eerder contemplatief dan episch.

Begin- en zwaartepunt van Vogelaars comeback als dichter ligt bij een lyrische cyclus die draait om een persoonlijk verlies. Bood de reeks 'Zes gedichten' uit *Raster* 76 een staalkaart van de twee jaar later verschenen bundel *Inktvraat*, inclusief het openingsgedicht – het in 1997 verschenen *Klaaglied om Ka* geeft de thematiek daaruit een autobiografische dimensie. Hoewel dit hem dicht brengt bij de tendens die Brems kenmerkend noemde voor de jaren negentig, heeft Vogelaar dit aspect in de compositie van *Inktvraat* juist naar de achtergrond geschoven. De twee gedichten uit *Klaaglied om Ka* die hij niet in *Inktvraat* opnam, kunnen die stelling schragen.

Klaaglied om Ka. Dertien gedichten (1997)

Klaaglied om Ka verscheen als nummer 36 in de Zwarte Reeks van poëzie-uitgeverij Herik.[18] Het colofon vermeldt dat de cyclus 'op verzoek' van de uitgever is geschreven. De bundel is geïllustreerd met 'beeldmanipulaties' van vaste *Raster*-vormgever Kees Nieuwenhuijzen, is ongepagineerd maar beslaat 40 bladzijden met dertien gedichten verspreid over drie afdelingen ('Namens de naam', 'In het teken van de steen' en 'Het verkeerde huis'). Doordat twee gedichten uit twee en een gedicht uit drie delen bestaan, lijkt het getal uit de ondertitel, dat de reputatie heeft ongeluk te brengen, een keuze.

In het op de achterflap van *Inktvraat* geciteerde maandagstuk uit *De Volkskrant*, besprak Kees Fens *Klaaglied om Ka* als een ware comeback en zette de bundel positief af tegen de poëzie van de jonge Vogelaar. Hij sprak van 'een andere dichter', maar kon zich er niet van weerhouden het literair-kritische cliché te herhalen: 'de gedichten van 33 jaar geleden doen nu gekunsteld aan' (Fens 1997). Preciezer zou zijn te

stellen dat de gedichten van Vogelaar in de late jaren negentig minder opzichtige kunstmatigheid nastreven: de modernistische montage-techniek is vervangen door een elegische lyriek uit de romantische traditie.

In *Theory of the Lyric* noemt Jonathan Culler lyriek de kern van de poëzie. Daarbinnen noemt hij de apostrof, de aanspreking van een afwezig iets of iemand, de kern van de lyriek (Culler 2015, 186-243). Dit poëtisch procedé heeft immers het vermogen om werkelijkheid present te stellen, *ex nihilo*. Dat Vogelaar in de jaren negentig terugkeert naar de poëzie, lijkt samen te hangen met precies deze gerichtheid op een te vullen leemte. Essayistisch was hij al tot die thematiek gekomen via het werk van Blanchot, dat hij verwerkte in de motieven van het 'buiten' en het 'vertrek' in *Inktvraat*. In *Klaaglied om Ka* echter blijkt het 'gaatje in de borst' dat hem zo trof bij Michaux ook een biografisch gegeven: de bundel draait om de verdwijning van de dochter. Zij is als 'Ka' de afwezige titelheldin. Al staat haar naam middels een motto van Borges ook symbool voor het mythische gegeven van de dubbelganger, veel minder dan in *Inktvraat* is dit familiaal drama *Klaaglied om Ka* verdekt opgesteld.

Het driedelige gedicht 'Geen dag zonder regel' (Vogelaar 1997, 11-13) lijkt de hoge poëtische productie van de dichter te verklaren vanuit dit gemis. Als 'ik' spreekt de dichter over een 'jij' die niet 'dood' is maar 'weg'. Bij een sterfgeval 'speelt de dichter Orfeus', maar wanneer iemand 'weg' is, heeft het schrijven geen eindpunt: 'duizend keer per vers de ademloze / echo: Ka lief, zie ik je weer'. Het derde deel probeert een punt te zetten achter die eindeloze echo of dat refrein: 'Anders is het keervers het mes dat zich tegen je keert / – nooit zie ik je weer'. In deze regels zet Vogelaar de volgens Culler lyrische vorm bij uitstek in: aanspreking van de afwezige geliefde. Door haar 'Ka lief' te noemen, alludeert hij bovendien op het Arabisch voor 'erfgenaam' of 'plaatsvervanger' (*khalif*). Zo verbindt hij zijn lyriek aan de thematiek van de dubbelganger die hij in *Inktvraat* centraal zal stellen.

Het tweede en derde gedicht uit *Klaaglied om Ka* werden niet opgenomen in *Inktvraat*. De reden hiervan kan zijn dat ze het meest expliciet ingaan op de vader-dochterrelatie. Opende de bundel met de regel 'Klaar was haar naam', het tweede gedicht 'Om te beginnen' (7) identificeert de 'haar' met 'de dochter' die 'haar voornaam' wreekt op de vader. De 'ik' valt samen met die vader als hij zegt de uitspraak van de nieuwe naam niet te kennen. De betekenis van haar naam 'Klaar' ontpopt zich als synoniem voor 'af' en 'het is gedaan' en markeert zo het einde van wat zo onschuldig begon toen hij haar voor het eerst ontroerd gadesloeg. Het volgende gedicht verbindt de 'breuk' van de dochter met de naamgeving door de vader (8):

LETTER ONTHOOFD

Toen zijn stem brak schreef hij: mijn stem
geef ik mijn eigen naam een derde persoon
de breuk vroeg gerepeteerd te worden

Zijn kind gaf hij voornaam geen vadersnaam
de noemer begon te delen

De naam werd een letter gekrenkt
de eerste recht werd krom zo de tong

Is logenstraf begin of eind van verandering
schuilt verraad al in de twee aas van de daad
met de ka ontstaat het geheimschrift

Tot slot maakt de naam plaats
voor een andere naam
ontpopt als sikkelmes en gifstaart

Ingegeven door de ontroering bij de geboorte ('zijn stem brak') besluit de vader naam te geven ('mijn stem geef ik') aan het uit hem en zijn vrouw voortgekomen kind ('derde persoon'). Juist dat delen ('de breuk') luidt het latere onheil in: als een zelfstandige kracht eist de breuk zich telkens te herhalen ('gerepeteerd te worden') – al kan 'vroeg' ook 'jong' betekenen. Terwijl de dichter speelt met de wiskundige connotatie van 'breuk', 'deler' en 'noemer', blijkt de vader (als 'noemer') de naamgeving met de moeder te hebben willen delen: trots ('voornaam') onthield hij het kind zijn achternaam ('vadersnaam'). Dacht hij de schade zo te beperken, de naam van zijn kind was van meet af aan gespleten ('begon te delen'). Iets later werd haar voornaam licht gewijzigd ('een letter gekrenkt'), volgens de dichter een taalvervalsing ('krom zo de tong'). In de tweede helft van het gedicht stelt hij de vraag of de recente verdwijning van de dochter ('de logenstraf') oorzaak van de breuk is, of juist een gevolg van haar verwekking ('de daad'). Een kind is de dubbelganger ('ka') van beide ouders, maar heeft een eigen wil en is uiteindelijk ongrijpbaar ('geheimschrift'). Conceptie, luidt de conclusie ('tot slot'), bevat gevaar ('-mes', 'gif-').

De slotstrofe kan ook letterlijker gelezen worden, onder verwijzing naar de titel. Dat de voorletter werd verbogen ('de eerste recht werd krom') lijkt te betekenen dat de 'onthoofde' en 'gekrenkte' letter de 'ka' is die werd gewijzigd in een 'c'. De progressieve spelling van de naam maakte de dochter ongedaan, waarna ze uiteindelijk een geheel nieuwe naam aannam. Deze naam wordt verbeeld door de twee slotwoorden: het 'sikkelmes' lijkt op de C, terwijl de 'gifstaart' op een S lijkt te duiden.[19] De 'daad' slaat dus niet alleen op de verwekking, maar ook op de taaldaad van de naamgeving. De dubbele 'aa' is dan, verwijzend naar de openingsregels van *Klaaglied om Ka*, die uit de naam 'Klaar'. Het spel met de synoniemen voor 'klaar' illustreert dan de breuk van de dochter: middels haar naam sneed ze zich los ('sikkelmes'). 'Letter onthoofd' toont zo de onbeheersbare kracht van taal en naamgeving: de dichtersdochter 'onthoofdde' haar vaders taal door haar initiaal 'k' te verbuigen tot 'c', om vervolgens onder een zelfgekozen naam los van hem verder te gaan.

Hoewel prominenter aanwezig, krijgt de dochter in *Klaaglied om Ka* evenmin als in *Inktvraat* een duidelijk gezicht. Het kernbeeld van de cyclus is zelfs een doorgekruist gelaat. Voor zijn 'beeldmanipulaties' bij Vogelaars lyriek bewerkte Nieuwenhuijzen een werk van Co Westerik getiteld *Het afgekruiste kind* (1979). De afdruk ervan op de binnenflap (afb. 3) toont een kind aan een schrijftafel met de pen op papier. Elke gezichtsuitdrukking wordt geblokkeerd door een grote X – letterlijk een hoofdletter. In een interview met *Raster*, waarin hij vertelt dat zijn dochter op jonge leeftijd overleed, zei Westerik hierover: 'het is een ziek kind, dat ik net als een kruis op een boom die omgezaagd moet worden heb afgekruist' (Van Slooten 1995, 22-25).[20] Doorheen *Klaaglied om Ka* zijn details ervan uitvergroot weergegeven en bewerkt. Zo laat Nieuwenhuijzen het kind een sierlijke 'k' schrijven in schoonschrift, en licht hij elders twee achtergrondfiguren van de tekening uit. Van één daarvan (afb. 4) is de 'X' in het gezicht krom genoeg getekend dat hij ook gelezen kan worden als 'K'. Het is deze geïsoleerde X/K die op de titelpagina (afb. 5) zeer uitvergroot dienstdoet als de openingsletter van Vogelaars cyclus over Ka, Klara of Klaar. De schaduwtitel van de bundel luidt daarmee *Klaaglied om Xa* – met de letter X van Westeriks afgekruiste kind.

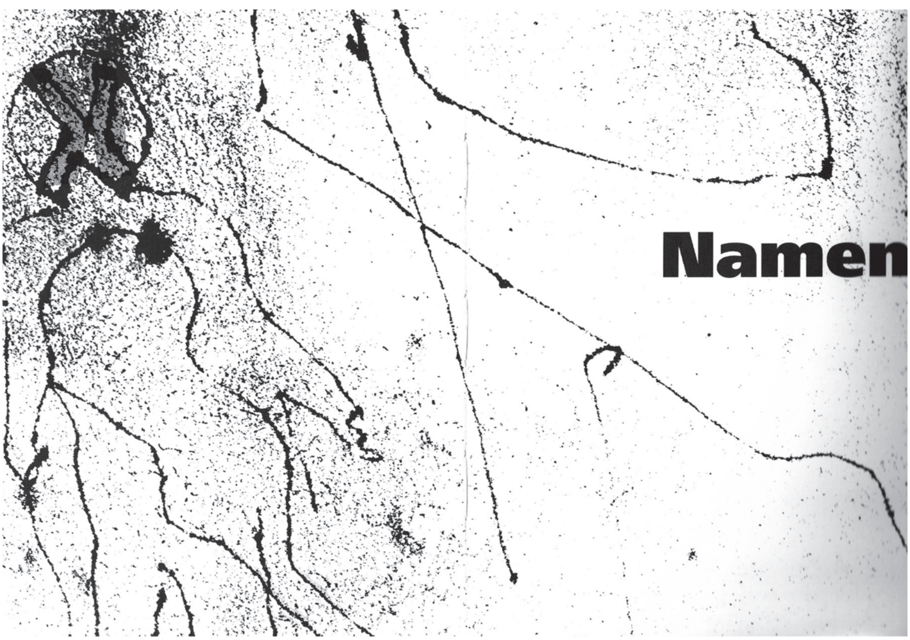
De interpretatieve ruimte van deze poëzie wordt dus aanzienlijk opgerekt door de vormgeving. De lezer van *Klaaglied om Ka* zal geneigd zijn deze biografische lectuur voor te zetten in *Inktvraat*. Doordat het gemis van de dochter daar echter is toegedekt met de mythe van 'Ka' en de thematiek van het schrijven, zet de dichter ons welbeschouwd aan het omgekeerde doen. Hij weigert zijn poëzie te reduceren tot een biografisch verlies en werkt het daartoe uit tot een breder cultureel gegeven dan dat van de persoonlijke elegie ('klaaglied'). Particulier gemis smeedt hij om tot literaire problematiek. De titel en de vormgeving laten die transformatie zien: doordat de nauwe, biografische band met het werk van Co Westerik niet langer zichtbaar is, zijn de twee bundels van Vogelaar uit de jaren negentig ook compositorisch twee zeer verschillende kunstwerken. Dit maakt *Klaaglied om Ka* tot de dubbelganger ofwel de Ka van *Inktvraat*.

Tot slot – Nagelaten gedichten

Als Vogelaar in 2007 de Constantijn Huygensprijs voor zijn gehele oeuvre krijgt toegekend, speelt hij in een interview met *Vrij Nederland* open kaart: 'Mijn dochter is vijftien jaar geleden de deur uitgegaan en ik heb haar sindsdien niet meer gezien. Waarom? Ik weet het niet. Waar ze is? Geen idee. Ze heeft haar naam veranderd' (Cohen 2007). Het lijkt er dus op dat de breuk in Vogelaars vroegere gezinsleven samenhangt met de terugkeer van de poëzie in de jaren negentig, leidend tot de lyrische climax in *Klaaglied om Ka*, om weer te kalmeren in zijn dikke bundel *Inktvraat*. Hij kreeg niet de kans om nog eens dertig jaar te zwijgen als dichter. In een In Memoriam voor *De Groene Amsterdammer* gaat zijn levenspartner Johanneke van Slooten in



Afbeelding 3: Co Westerik, **Het afgekruiste kind, 1979.**
Binnenflap ***Klaaglied om Ka*****.**



Afbeelding 4: Kees Nieuwenhuijzen, **beeldmanipulatie,** ***Klaaglied om Ka*****, p. 4-5.**



***Afbeelding 5: Klaaglied om Ka*, 1997, p. 2-3. Titelpagina.**

op de plotse verdwijning van de dochter. Ook vertelt ze dat Vogelaar ten tijde van *Inktvraat* nog meer poëzie schreef: 'een bundel met 29 gedichten […] in een oogstrelend handschrift op delicaat papier met daarin geperste bloemblaadjes' (Van Slooten 2014). In Vogelaars *Verzamelde gedichten* zal deze bundel een plaats moeten krijgen.[21]

Dat geldt ook voor een tweede nagelaten bundel, die dateert van het begin van zijn schrijverschap. In een voetnoot citeert Janssen een interview met *De Gelderlander* uit 1967 waarin Vogelaar spreekt over een voltooide dichtbundel getiteld *Open gedichten*, die Meulenhoff te duur vond om te drukken – mede door de tekeningen van de auteur (Janssen 1994, 164n). De titel wijst op meer werk in de trant van de gedemonteerde, 'open' poëzie uit 'Folie-à-deux'. Publicatie ervan zou moeten kunnen verhelderen of het zwijgen van de dichter Vogelaar eerder institutionele dan poëticale redenen had. Sindsdien schreef hij 'bijna geen poëzie meer,' zo blikte hij in 1967 terug: 'De poëzie is daarna verdwenen, opgegaan in het proza denk ik, en daarom schrijf ik het niet meer. Ik ben blijkbaar toch meer prozaïst dan dichter.'[22] Bijna drie decennia zal deze zelfanalyse zijn geldigheid behouden, tot 'het' terugkwam in de jaren negentig. Dat het betekenisvol geïllustreerde *Klaaglied om Ka* een pendant blijkt te hebben uit 1967, maakt *Inktvraat* tot Vogelaars enige poëziepublicatie zonder grafisch werk – en dus een uitzondering.

Vogelaars vooralsnog fictieve *Verzamelde gedichten* zal zijn lezers dus voor verrassingen kunnen plaatsen. Geduldig wachten op een explosieve nalatenschap – toevallig of niet is dat de aanbevolen houding van Meneer Taats in Vogelaars laatste bij leven gepubliceerde gedicht. Een bundeling van alle poëzie die in dit artikel werd bestreken

zou afsluiten met het hoofdstuk uit *Taats onder mannen* onder het kopje 'Wraakoefening' (Vogelaar 2001, 260):

> **Taats als spijker**
> **of Hoe wraak geoefend wordt**
>
> Wat hebben ze met je gedaan,
> held van de geest, op je kop gezeten, gehengst
> al je beloften van het bot gevreten
>
> Een spijker hebben ze van je gemaakt,
> scherp van tong, je op je botte kop gegeven, gedreven
> in je tautologische schedel
>
> Geschreven in je eigen vlees,
> keiharde klei, elk verlangen verdreven, vergeten
> in je uitpuilende verleden
>
> Wat heb jij ze gedaan, en toch
> meegegeven, houd je je slapend
> wortelend naar een tweede leven
>
> Waan je je een boktor in spe,
> zesduimer, geniet je van gelarveerde rust,
> een granaat die droomt van zijn explosie

Bijna rijmend stelt de dichter Vogelaar het hier op scherp: het geharnaste imago dat zijn oeuvre kreeg 'aangedaan', versus zijn onverstoorbaar gebleven verlangen naar uitbraak. Was dat een 'waan'? Zich inspinnend in elegische poëzie (de e-klank sleept mee) houdt de dichter hoop op complete metamorfose: van spijker tot kever. Taats als Kafka's Samsa, maar dan uit vrije wil op weg naar een pantser dat hem past. Is *imago* de biologische benaming voor het volwassen insect, Vogelaar draait in zijn laatste klaaglied de rollen om: ingekapseld in kritische clichés wacht zijn werk op oppoppen – 'een tweede leven' in het vel van zijn nieuwe lezer.

Literatuur

Bachelard 1961
G. Bachelard, *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1961.

Beckett 1991
S. Beckett, *Echo's gebeente. Gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1991.

Beckett 2012
S. Beckett, *Collected Poems*. London, Faber & Faber, 2012.

Blanchot 1955
M. Blanchot, *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.

Blanchot 1987
M. Blanchot, 'De houten brug'. In: *Proces-verbaal van Franz Kafka. Essays van Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et al.* Nijmegen, Sun, 1987, 135-149.

Bloem 1973
R. Bloem, 'Jacques Firmin Vogelaar: Jonas is er niet'. In: K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973, 316-332.

Brems 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

Breton 1980
A. Breton, *Nadja*. Amsterdam, Meulenhoff, 1980.

Breton 1988
A. Breton, *Oeuvres complètes. Tome I*. Paris, Gallimard, 1988.

Charms 1999
D. Charms, *Ik zat op het dak.* Amsterdam, Atlas, 1999.

Cohen 2007
M. Cohen, 'Jacq Vogelaar: schrijver en criticus', in: *Vrij Nederland*, 10/03/2007.

Culler 2015
J. Culler, *Theory of the Lyric*. Cambridge, Harvard University Press, 2015.

Eliot 1928
T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticsm.* London, Methuen, 1928.

Elshout 2000
R. Elshout, 'Afschrijven. Over *Inktvraat* van Vogelaar', in: *Bzzlletin,* 29, 272, 2000, 39-47.

Fens 1997
K. Fens, 'De lezer mag niet klagen', in: *De Volkskrant*, 02/05/1997.

Foucault 1986
M. Foucault, *De verbeelding van de bibliotheek*. Nijmegen, SUN, 1986.

Gerbrandy 1998
P. Gerbrandy, 'Een kleine ravage van gebroken lijnen. Voor Jacq Vogelaar is ambiguïteit essentieel', in: *Algemeen Dagblad*, 10/07/1998.

Gerbrandy 2014
P. Gerbrandy, 'Want na afloop', in: *De Groene Amsterdammer,* 08/01/2014.

Groos 2016
M. Groos, *Een hard en waakzaam woord. Engagement in de literaire tijdschriften van de 'lange jaren vijftig' (1950-1963)*. Hilversum, Verloren, 2016.

HEUMAKERS 2007
A. Heumakers, ‘Ziende blind’, in: *NRC Handelsblad*, 02/03/2007.

VAN HUIZEN 1962
P.H. van Huizen, ‘Het New Criticism, een keuringsrapport’, in: *Merlyn*, 2, 1963-1964, 59-70.

JANSSEN 1994
S. Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken.* Hilversum, Verloren, 1994.

VAN KEMPEN 2000
Y. van Kempen, ‘Transgressie en metamorfose’, in: *Bzzlletin,* 29, 272, 2000, 14-25

KENNER 1964
H. Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: the Stoic Comedians*. London: W.-H. Allen, 1964.

KREGTING 2002
M. Kregting, ‘“Wij hebben zo’n literatuur niet”. Over restauratie en renovatie’, in: *DW B*, 147, 2, 2002, 227-249.

KRIJL 2000
C. Krijl, ‘Een perpetuum mobile. Over het vroege werk van Jacq Vogelaar’, in: *Bzzlletin*, 29, 272, 2000, 26-34.

MERTENS 1991
A. Mertens, *Sluiproutes & Dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

MERTENS & VITSE 2007
A. Mertens & S. Vitse, ‘J.F. Vogelaar’, in: *Kritisch literatuur lexicon*. Aanvulling 107, mei 1980 + november 2007.

MICHAUX 1972
H. Michaux, *Verschijningen*. Amsterdam, Meulenhoff, 1972.

MICHAUX 1985
H. Michaux, *Ecuador: een reisjournaal*. Utrecht, Veen, 1985.

NIJHOFF 1994
M. Nijhoff, *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie*. Amsterdam, Prometheus, 1994.

OFFERMANS 2014
C. Offermans, *Wat er op het spel staat. Literatuur en kunst na 1945*. Amsterdam, Cossee, 2014.

OVEREEM & DIJK-BOKOWSKA 1978
J.-W. Overeem & E. Dijk-Borkowska (red.), *Een gevecht om lucht. Een keuze uit de naoorlogse Poolse poëzie*. Maasbree, Zelen, 1978.

PEETERS 2013
C. Peeters, ‘Tegen het slechtgezegde, slechtgeziene en slechtvertelde’, in: *Vrij Nederland* 07/12/2013.

RAAT 1999
G.F.H. Raat, 'Poëzie van het verlies', in: *Ons erfdeel,* 42, 1999, 447-448.

REDACTIE
Redactie, 'Ter inleiding', in: *Merlyn,* 1, 1962-1963, 1-2.

VAN SLOOTEN 1995
J. van Slooten, 'Ontdekking van de huid. De geschilderde werkelijkheid van Co Westerik', in: *Raster* 71. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995, 7-33.

VAN SLOOTEN 2014
J. van Slooten, 'De streken van zijn pen', in: *De Groene Amsterdammer*, 08/01/2014.

VAESSENS 2009
T. Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement.* Nijmegen, Vantilt, 2009.

VITSE 2006
S. Vitse, 'Land winnen op de taal. Over Jacq Vogelaar, *Over kampliteratuur*'. in: *yang*, 42, 2, 2006, 191-204.

VOGELAAR 1965
J.F. Vogelaar, *Parterre, en van glas*. Amsterdam, Meulenhoff, 1965.

VOGELAAR 1965b
J.F. Vogelaar, *De komende en gaande man*. Amsterdam, Meulenhoff, 1965.

VOGELAAR 1966
J.F. Vogelaar, 'Folie-à-deux. In staat van blijvende oorlog. Radiofonies gedicht', in: *Ultrakort en langer*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1966, 152-167.

VOGELAAR 1970
J.F. Vogelaar, *Kaleidiafragmenten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1970.

VOGELAAR 1978
J.F. Vogelaar, *Raadsels van het rund. Operaties 2*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

VOGELAAR 1980
J.F. Vogelaar, *Alle vlees. Operaties 3*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

VOGELAAR 1987
J.F. Vogelaar, *Terugschrijven. Essays*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

VOGELAAR 1988
J.F. Vogelaar, *Verdwijningen. Oefeningen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1988.

VOGELAAR 1997
J. Vogelaar, *Klaaglied om Ka. Dertien gedichten.* Landgraaf, Herik, 1997.

VOGELAAR 1997b
J. Vogelaar, *Uit het oog. Beeldverhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997.

VOGELAAR 1998
J. Vogelaar, *Inktvraat. Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

VOGELAAR 1998b
J. Vogelaar, *Meer speelruimte. Terugschrijven 3.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

VOGELAAR 2001
J. Vogelaar, *Taats onder mannen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2001.

VOGELAAR 2006
J. Vogelaar, 'Bij *Poetica van de ruimte,* het boek', in: *Raster* 116. Amsterdam, De Bezige Bij, 2006, 66-67.

VOGELAAR 2010
J. Vogelaar, *Je zit niet alleen in je vel. Fictieve genres.* Amsterdam, Querido, 2010.

Bijlage: Speculatieve inhoudsopgave van Jacq (firmin) Vogelaar, *Verzamelde gedichten.*

I. ***parterre, en van glas* (1965)

*Verspreide gedichten 1965-1966

- slaper (exiles VIII) — *Merlyn* jrg. 3 (1965), nr. 5, p. 397
- Folie-à-deux. In staat van blijvende oorlog — *Podium* jrg. 20 (1965), nr. 1, p. 57-72
- Het kleine geëerd — *Tirade*, jrg. 10 (1966), nr. 116, p. 572
- Leven & zakenleven — *Tirade*, jrg. 10 (1966), nr. 116, p. 573
- Mollige Moloch — *Tirade*, jrg. 10 (1966), nr. 117, p. 625
- Valse start — *Tirade*, jrg. 10 (1966), nr. 117, p. 626
- Duisternis voor de knarsers — *Tirade*, jrg. 10 (1966), nr. 117, p. 627

**Klaaglied om Ka. Dertien gedichten* (1997)

II. **Inktvraat. Gedichten* (1998)

*Verspreide gedichten 1997-2001

- Om te beginnen — *Klaaglied om Ka. Dertien gedichten* (1997), p. 7
- Letter onthoofd — *Klaaglied om Ka. Dertien gedichten* (1997), p. 8
- met zichtbare adem — *Uit het oog. Beeldverhalen* (1997), p. 154-156
- grisaille. etude in grijs — *Uit het oog. Beeldverhalen* (1997), p. 242-249
- Invriezen — *Raster* # 84 (1999) 'Zwijgen', p. 8
- Een opening is ook een begin — *Bzzlletin* 272 (2000), p. 35
- I-grec — *Bzzlletin* 272 (2000), p. 36
- Knoop zoekt touw — *Bzzlletin* 272 (2000), p. 37
- Voorspelen — *Bzzlletin* 272 (2000), p. 38
- Kopvoeter. Taats veert op, of Hoe een kopstaander op de been blijft — *Taats onder mannen* (2001), p. 136-138
- Qui-vive. Taats zwemt, of Hoe iemand van element verwisselt — *Taats onder mannen* (2001), p. 206
- Wraakoefening. Taats als spijker, of Hoe wraak geoefend wordt — *Taats onder mannen* (2001), p. 260

NOTEN

1. Zie de bijlage voor een overzicht van de verspreide gedichten. Afhankelijk van het uitgeversbudget en de editeurspoëtica, kan het boek nog afdelingen beslaan met twee andere gedichtengroepen: ten eerste de poëzie die Vogelaar voor *Raster* vertaalde uit het Duits van Jürgen Becker (#32 en #89), Ernst Herbeck (#84) en Hans Magnus Enzensberger (#92); ten tweede de nagelaten gedichten. De vertalingen laat ik in dit artikel buiten beschouwing, op de nagelaten gedichten kom ik kort terug aan het slot.

2. Bloem 1971, 317; Mertens 1991, 73; Krijl 2000, 25. Dat de laatste twee de titel een hoofdletter J geven, doet overschrijven vermoeden – er lag genoeg tijd tussen de publicaties om de materie bij hun lezers onbekend te veronderstellen.

3. Het motto bevat twee tikfouten. De vertaling van Laurens Vancrevel luidt: 'wat moest ik ik zou zoals gisteren zoals vandaag doen / turend uit mijn patrijspoort of ik niet de enige ben / die dwaalt en draait ver van alle leven / in een poppenruimte / zonder stem te midden van stemmen / met mij opgesloten' (Beckett 1992, 117).

4. Tussen vierkante haken de kleine omissie die het motto bevat ten opzichte van het origineel. De vertaling van Laurens Vancrevel en Renée de Jong-Belinfante luidt: 'Ik voor mij zal in mijn glazen huis blijven wonen, waar men op ieder uur van de dag kan zien wie me komt bezoeken, waar alles wat aan de plafonds en aan de muren hangt als door toverij blijft vastzitten, waar ik 's nachts rust op een glazen bed met glazen lakens, waar mij vroeg of laat met een diamant gegraveerd zal verschijnen *wie ik ben*' (Breton 1980, 17).

5. In het overzichtsartikel 'Het New Criticism, een herkeuringsrapport' in de tweede jaargang van *Merlyn*, paraciteert P.H. van Huizen (1962, 60) losjes dat 'T.S. Eliot over het algemeen de nadruk legde op de noodzaak literatuur te bestuderen als "what it is, and not another thing"' en noemt dat tussen haakjes '(misschien de best mogelijke samenvatting van het New Criticism als geheel)'.

6. Lucebert droeg enkel gedichten bij aan de eerste twee nummers, Vroman vooral aan de eerste twee jaargangen met in totaal zeven bijdragen, evenveel als Hamelink en Ten Berge. Met twee bijdragen bevindt Vogelaar zich op de tweede rang, tussen Ad Zuiderent en Pé Hawinkels.

7. Gepubliceerd in *Merlyn* jg. 3, nr. 3, p. 225-236. Ten Berges blijvende interesse voor Pound bleek uit de vertaling i.s.m. Rein Bloem van *15 cantos* (1970), uitgebreid in *Op een mat van gele veren* (2005), en scheppend in *Texaanse elegieën* (1983), waarvan de tweede elegie draait om Pound.

8. Het gedicht 'breekbaar grondschrift' werd in *parterre, en van glas* genummerd als 'exiles (iv)', maar stond in *Merlyn* als 'exiles ix'.

9. *Ultrakort en langer*, De Arbeiderspers, 1966, 152-167. Het korte voorwoord namens de jury stelde dat de kwaliteit in de rubriek 'Lange gedichten' zo weinig verschilde, dat er drie net-niet-winnaars werden uitgeroepen. Het lijkt een eufemisme voor een poëticaal conflict: H. van Teylingens vormvaste sonnettenkrans en karel n. l. grazells Awater-navolging wijken onderling al evenzeer af als van Vogelaars klassiek avant-gardistische montagetekst. Ten teken van Vogelaars geheugen: nog in 2007 stelde hij een *Raster* (#122) samen onder de naam *Ultrakort & langer*.

10. Vaessens' vervolgstelling dat 'de experimentele auteur Jacq Vogelaar met *De dood als meisje van acht* een andere, conventionelere en publieksvriendelijkere weg insloeg' (Vaessens

2009, 196) overtuigt minder wanneer hij de roman ‘een bewerking’ (186) noemt van *Nora: een val*. Beide prozaboeken kennen enkel een gelijknamig hoofdpersonage (zie ook Van Kempen 2000, 15-25).

11. Uitzondering die de regelmaat bevestigt is het vijfdelige ‘Bastet’ (p. 75-79), dat met 27 witregels op 74 versregels ook uitzonderlijk vrij is geversificeerd.

12. Allicht kende hij toen al het werk van Gaston Bachelard, auteur van *La poétique de l'espace* (1958). Pas in *Raster* 94 (2001) vertaalde Vogelaar er echter een hoofdstuk uit, om in 2006 een heel nummer (116) aan de denker te besteden. Uit Vogelaars intro: ‘het gezonde verstand woont parterre, de trap opgaan betekent abstraheren; naar de kelder afdalen is dromen, verloren lopen in lange gangen van een twijfelachtige etymologie.’ (Vogelaar 2006, 66). De ‘parterre’ komt van Vogelaar: ‘Seul le philosophe sera-t-il condamné par ses pairs à vivre toujours au rez-de-chaussée?’ (Bachelard 1961, 174).

13. Volmaakt tautologisch noemt Blanchot dit in ‘De houten brug (de herhaling, het neutrum)’ ‘de enige geheime leer van de literatuur is de literatuur’ (Blanchot 1987, 137).

14. ‘Korasion’, p. 70; ‘Bastet’, p. 75; ‘Ammoniet’, p. 86; ‘Icarus’, p. 96; ‘Metis’, p. 103; ‘Momos’, p. 107, 110; ‘Paros’, p. 111. Zie voor meer verwijzingen Gerbrandy (1997 en 2014).

15. De samenhang tussen Taats, Vogelaar en Michaux is sterk. Het laatste chapiter van *Verdwijningen*, ‘De verschijning van meneer Taats’, wordt het eerste van *Taats onder mannen*. Op het omslag daarvan staan de tekeningen van Michaux, die eerder al het omslag sierden van de eerste Nederlandse Michaux-vertalingen *Verschijningen* (1972), verschenen in dezelfde reeks als Vogelaars *Kaleidiafragmenten*. In *Je zit niet alleen in je vel*, dat begint en eindigt met de laatste afleveringen van ‘Taats’, herleidt Vogelaar het ‘fictieve genre’ van de Meneer tot twee hoofd-meneren: Monsieur Teste van Paul Valéry en Plume van Michaux. De passage over Plume (Vogelaar 2010, 72-76) leunt op een essay uit *Uit het oog. Beeldverhalen* (Vogelaar 1997, 189-215) waarin hij ook Michaux' tekeningen besprak. Een voetnoot verbindt Michaux met Charms.

16. Wat Brems prijst als bloeiende diversiteit, laakt een ander als consensus. Volgens Marc Kregting, auteur die debuteert in de jaren negentig en het experiment nochtans wil voortzetten, lost *Raster* in die dagen op in het grijze midden, oftewel in de paarse consensus (Kregting 2002). Vogelaar noemt hij niet met name, maar hij verwijt *Raster*-mannen Mertens en Offermans het progressieve program te verloochenen. Door de redactie aan te vullen met behoudender dichters als J. Bernlef (1977), Hans Tentije (1984), Willem van Toorn (1988), K. Michel (1994) en Marjoleine de Vos (2000), smoorde Vogelaar het vernieuwingselan in de Nederlandse literatuur en gaf daarmee toe aan de tijdsgeest – zo luidt Kregtings kritiek.

17. Het essay over Hikmet begint met een opmerking over genres: ‘Het lijkt mij geen slecht teken wanneer een tekst mij bevalt zonder dat het er toe doet in welk genre hij geschreven is’ (278). In *Je zit niet alleen in je vel* besluit hij de passage over Plume met een vroeg citaat van Michaux: ‘**Literaire genres zijn vijanden die u niet te pakken krijgen als ú ze de eerste de beste keer te grazen hebt genomen**’ (Vogelaar 2010, 76).

18. In de Zwarte reeks van Herik publiceerde Jo Peters tussen 1989 en 2001 van 52 Nederlandstalige dichters nieuw werk, dat veelal nadien niet werd opgenomen in ‘reguliere’ bundels bij grote uitgeverijen. Vogelaars bijdrage werd gevolgd door bundels van de prozaïsten Adriaan van Dis (nr. 37) en Louis Ferron (nr. 38), terwijl Peter Verhelst met *Verrukkingen*

(nr. 35) zijn laatste bundel in jaren schreef. Dat Vogelaar de poëzie uit *Klaaglied om Ka* een jaar later al opnam in *Inktvraat*, is ongebruikelijk: de gedichten van de genoemde auteurs zijn nooit elders gebundeld, evenmin als die van bijvoorbeeld Erik Spinoy (nr. 30), Lucas Hüsgen (nr. 31), Rein Bloem (nr. 42) of Kees Ouwens (nr. 52). Opmerkelijk ten slotte is dat van Vogelaars bundel tegelijk met de eerste een tweede druk verscheen van eveneens 299 exemplaren – voor zover ik kon nagaan een unicum in de reeks.

19. Mogelijk dacht Vogelaar aan de recensie van Henri Brunings bundel *De sirkel* (1925) waarin M. Nijhoff zegt over de tegenstanders van de spelling Kollewijn: 'Zo iemand wordt bijna neerslachtig, wanneer hij, als in de titel dezer gedichten geschiedt, "de sirkel" geschreven vindt met het *slangetje van een s*, in plaats van met de bijna sluitende boog van een c. De s heeft in het figuur van dit mismaakte woord geen ruimte voor zijn kronkel, als in sik of *sikkel*, hij blijft een c-substitutie.' (Nijhoff 1994, 165, mijn cursief, JS).

20. Vogelaar draagt aan het nummer een aantal prozateksten bij geschreven bij werken van Westerik, maar *Het afgekruiste kind* maakt daarvan geen deel uit (gebundeld in Vogelaar 1997b, 158-188).

21. Ik dank Johanneke van Slooten voor haar inzichten, aanvullingen en kritische commentaren.

22. In Bijlage VIII-D waarnaar de noot verwijst (p. 273) blijkt het te gaan om B. Kuipers, 'Voor communicatie moet je de straat op. De (r)evolutie van de taal. Interview met Jacq Firmin Vogelaar', *De Gelderlander Pers,* 30 maart 1967. Ik heb het interview niet kunnen achterhalen.

MEDEWERKERS

SANDER BAX werkt als universitair hoofddocent Literatuurwetenschap, Cultuurgeschiedenis en Vakdidactiek Nederlands aan de Universiteit van Tilburg. Hij is redactielid van *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* en van het *Kritisch Literatuur Lexicon*. Sinds 2016 maakt hij bovendien deel uit van het Meesterschapsteam Nederlands-Letterkunde. In 2015 publiceerde hij *De Mulisch Mythe. Harry Mulisch: schrijver, intellectueel, icoon* (Amsterdam: Meulenhoff) en redigeerde hij met Pascal Gielen en Bram Ieven het boek *Interrupting the city. Artistic constitutions of the public sphere* (Amsterdam: Valiz). Momenteel werkt hij aan een studie over literatuur en mediacultuur aan het begin van de 21e eeuw (met als werktitel *De literatuur draait door*) en aan een biografie van de Nederlandse schrijver Bernlef (1937-2012).

CAMILLE BOURGEUS studeerde Nederlandse en Duitse taal- en letterkunde aan de UGent. Ze schreef een masterscriptie over het Nederlandse tijdschrift *Raster* en het werk van J.F. Vogelaar met de titel "'De woorden losmaken en een mobiel vervaardigen'. De machine en de literaire 'tegenmachine' in de *Raster*-literatuur en in J.F. Vogelaars *Raadsels van het rund"* (2014). Vervolgens volgde ze een master in de film- en theaterwetenschappen aan de Universiteit Antwerpen. Vanaf oktober 2016 vervoegde ze de onderzoeksgroep Visual Poetics aan de UA met een doctoraatsonderzoek over het werk van de Chinese documentairemaker Wang Bing in de context van een mogelijk nieuw 'kritisch realisme' in hedendaagse cinema.

ARNOUT DE CLEENE is cultuur- en literatuurwetenschapper. Hij promoveerde aan de KU Leuven met een proefschrift over outsiderliteratuur. Hij werkt als wetenschappelijk en beleidsmedewerker in Museum Dr. Guislain, Gent.

HANS DEMEYER werkt als Lecturer Dutch & Comparative Literature aan University College London en is redacteur van *nY*. Hij promoveerde in 2016 aan de UGent op de studie *Tussen drang en belemmering: het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig.*

LIESELOT DE TAEYE is als FWO-aspirante verbonden aan de Vrije Universiteit Brussel, waar ze een proefschrift voorbereidt over de documentaire tendens in de Nederlandse literatuur van de jaren zestig en zeventig. Verder publiceerde ze essays en kritieken in *nY*, *Ons Erfdeel* en op *DeReactor.org*.

TON NAAIJKENS is essayist en vertaler. Hij werkt als germanist en vertaalwetenschapper aan de universiteit te Utrecht. Naaijkens is redacteur van de tijdschriften *Filter* en *Terras*.

JOHAN SONNENSCHEIN is lector Nederlands aan de Universiteit van Luik. Hij promoveerde in 2012 in Amsterdam op de studie *Kentering wending knik. Dynamiek in modern dichterschap* en publiceerde in 2014 *Een glorieus ding. 'Een dag in 't jaar' van Herman Gorter* (Huis Clos, 2014). Zijn onderzoek richt zich op 'het nieuwe' in de Nederlandse poëzie, van Johannes Kinker tot en met Jeroen Mettes.

MARIA VAN LEEUWEN is student aan de onderzoeksmaster Nederlandse literatuur en cultuur aan de Universiteit Utrecht. Binnen haar studie is zij geïnteresseerd in literatuur en het raakvlak met andere kunstvormen, zoals beeldende kunst. Voor haar bachelorscriptie onderzocht ze de beeldpoëtica van Jacq Vogelaar.

BART VERVAECK doceert moderne Nederlandse literatuur aan de KU Leuven. Hij publiceert vooral over de naoorlogse roman en, in samenwerking met Luc Herman, over verhaaltheorie. Zo verschenen onder meer boeken van zijn hand over het postmodernisme, de reis naar de onderwereld en de Lokiencyclus van Sybren Polet. Samen met Luc Herman werkt hij op dit moment aan een nieuwe editie van *Handbook of Narrative Analysis*, de Engelstalige versie van *Verteldduivels*.

SVEN VITSE doceert moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Hij publiceert over naoorlogs experimenteel proza en over hedendaagse literatuur. In 2010 verscheen zijn essaybundel *Tekstbestanden*. Samen met Hans Demeyer en Carl De Strycker stelde hij *De ruimte van Roggeman* (2013) samen, een bundel artikelen over de Vlaamse schrijver Willy Roggeman. Zijn prozadebuut *Ondier* werd in 2016 gepubliceerd door uitgeverij Het Balanseer.

Index

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

SEL-Reeks

Hoofdredactie

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

SEL

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw tot op vandaag. Het wil onderzoek stimuleren en verrichten naar literatuur die afwijkt van de gangbare conventies en op zoek gaat naar formele vernieuwing. In de SEL-reeks verschijnen boekpublicaties van het centrum.

Reeds verschenen

1 *Jan Walravens en het experiment*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

2 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Carl de Strycker en Bart Vervaeck

3 *Paul de Wispelaere, de moderne roman*
Onder redactie van Bart Vervaeck

4 *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Bart Vervaeck

5 *Ivo Michiels intermediaal*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

6 *De ruimte van Roggeman*
Onder redactie van Hans Demeyer, Carl de Strycker en Sven Vitse

7 *Gils in zijn experiment*
Onder redactie van Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen en Els van Damme

8 *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

9 *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier

10 *Legendes van de literatuur. Schrijvers, kunstencentra en het artistieke experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Tom Van Imschoot & Bart Van der Straeten, Lars Bernaerts en Hans Vandevoorde

11 *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*
Onder redactie van Hans Demeyer en Sven Vitse

STUDIECENTRUM EXPERIMENTELE LITERATUUR